

Roberta Vieira da Cunha Ávila

JULIO CORTÁZAR E RENÉ MAGRITTE: CONVERSAS

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-Graduação da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau
de Mestre em Literatura
Orientador: Prof. Dr. Carlos
Eduardo Schmidt Capela

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca
Universitária da UFSC.

Ávila, Roberta Vieira da Cunha
Julio Cortázar e René Magritte: conversas /
Roberta Vieira da Cunha Ávila ; orientador, Carlos
Eduardo Schmidt Capela, 2017.
145 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Julio Cortázar. 3. René
Magritte. 4. mito. I. Capela, Carlos Eduardo
Schmidt . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

“Julio Cortázar e René Magritte: conversas”

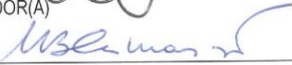
Roberta Ávila

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

Mestre EM LITERATURA

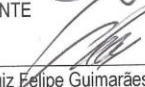
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof Dr CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA (UFSC)
ORIENTADOR(A)



Profª, Drª. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA


Prof Dr CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA (UFSC)
PRESIDENTE


Prof Dr Luiz Felipe Guimarães Soares
(UFSC)


Prof Dr Leonardo D'Ávila de Oliveira
(UFSC)


Prof Dr Artur de Vargas Giorgi
(UNISUL)

Para minha mãe, sempre presente,
sempre amor.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à CAPES, pelo financiamento. Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela, pela oportunidade. A meus pais e a minha irmã, Julia, pelo apoio e incentivo. Ao Paulo, a melhor parte de todos os dias.

O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir novos mundos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade. (LEMINSKI)

RESUMO

Essa dissertação é uma proposta de leitura comparada de Julio Cortázar e René Magritte. Para realizar essa análise, foram destacados, principalmente, os contos de Cortázar “Circe” publicado em *Bestiário*, de 1951, e “Axolote”, publicado em *Final de Jogo*, de 1956. As obras de Magritte selecionadas foram *L’invention collective*, de 1934, *Le mal du pays* (1940) e *La bataille de l’Argonne* (1964). O objetivo da dissertação é realizar uma leitura que ressalte a proximidade teórica e a intertextualidade entre os dois autores, que tinham raízes no surrealismo e exploraram temas relacionados ao mito.

Palavras-chave: Julio Cortázar, René Magritte, literatura, mito

ABSTRACT

This dissertation is a comparative reading proposal of Julio Cortázar and René Magritte. To carry out this analysis, the short stories of Cortázar "Circe" published in *Bestiário* (1951) and "Axolote", published in *Final of Game* (1956) were highlighted. The works of Magritte selected were "L'invention collective", 1934, "Le mal du pays" (1940), and "La bataille de l'Argonne" (1964). The objective of the dissertation is to carry out a reading that emphasizes the theoretical proximity and the intertextuality between the two authors, who had roots in the surrealism and explored subjects related to the myth.

Keywords: Julio Cortázar. René Magritte. Myth.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
1.1	MAGRITTE E CORTÁZAR	36
1.2	CORTÁZAR E MAGRITTE	39
2	A URNA GREGA	43
2.1	ARANHA.....	Error! Bookmark not defined.
2.1	COELHO.....	53
2.1	BORBOLETA.....	54
2.1	OUTROS SÍMBOLOS	55
2.1	ROSSETTI E A SEREIA .	Error! Bookmark not defined. 58
2.1	CATÁLOGO MITOLÓGICO	63
3	MAGRITTE E O MITO.....	73
3.1	A SEREIA	Error! Bookmark not defined. 83
4	O MITO INTERROMPIDO... Error! Bookmark not defined.	
5	A METÁFORA ANIMAL	98
5.1	BESTIÁRIO SURREALISTA	102
6	AXOLOTL.....	Error! Bookmark not defined.
6.1	A PANTERA E O AXOLOTE	116
7	CONCLUSÃO	Error! Bookmark not defined.

1 INTRODUÇÃO

Cortázar e Magritte jogaram os mesmos jogos e beberam nas mesmas fontes, uma delas foi o surrealismo. Conforme afirma Ainsley Brown, “o surrealismo foi um movimento de conversas: entre artistas, entre artes, entre países”¹. Independente de filiações a escolas ou estéticas, é possível perceber que esse elemento do surrealismo, de dialogar com outros artistas e suas criações, pode ser observado tanto em Cortázar como em Magritte, este constituindo uma referência importante no trabalho daquele, ambos partilhando uma rede de referências comuns.

Cortázar reflete sobre o surrealismo, por exemplo, em textos compilados em *Obra crítica 1*². Em um desses textos, justamente intitulado “Surrealismo”,³ Cortázar afirma que o movimento teria uma “concepção essencial e somente poética” com a qual se colocava em jogo a dimensão humana sem as hierarquizações ocidentais. O surrealismo, para o escritor, traria a medida da inocência, já que nele “tudo pode ser aceito, tudo é e pode ser chave de acesso à realidade”⁴.

Cortázar e Magritte oferecem chaves, ou quando menos abrem portas que nos conduzem a realidades particulares, estabelecidas em conexão com outros textos e quadros, com

1 “Surrealism was a movement of conversations: between artists, between the arts, between countries. During the 1930s, the Parisian Surrealists intentionally sought to establish international dialogues and aimed to broaden the scope of their activity. The dialogue between the Parisian and the Belgian Surrealists was one of the primary outlets for the explosion of international exchange at this time.” BROWN, Ainsley. *René Magritte and Paul Éluard: An International and Interartistic Dialogue*. Image & Narrative. Vol.VI, issue 3 (13.) *The Forgotten Surrealists: Belgian Surrealism Since 1924*. Ano 5, nov. 2005
Disponível em

<<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/brown.htm>>
Acesso em: 04/10/2015.

2 CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 1*. (1947). Org. Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

3 CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 1*. (1947), p. 105 a 114

4 No original: “Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad”. IBID, p. 109

outros símbolos. E, a partir deles, fazem uso de diferentes estratos para elaborar suas tramas.

Um dos objetivos desse estudo é o de traçar um quadro dessas conversas que podem se dar entre o escritor, o pintor e as referências comuns que ambos partilham. Essa conexão é possível de ser percebida, e explorada, porque eles utilizaram mecanismos semelhantes em suas obras, tendo ainda interesse por temas e imagens afins.

Um dos mecanismos que eles utilizaram é a colagem. Colagem não só no sentido de colar algo, mas no de montar, de colocar justapostos personagens, elementos, figuras ou imagens retirados de locais diferentes, e que ganham outros sentidos e identidades a partir dessa reinserção em contextos distintos daqueles que lhes eram, ou são, usuais.

A colagem, como sabemos, foi um mecanismo bastante utilizado pelas vanguardas, pelos dadaístas e surrealistas, por exemplo, entre estes Max Ernst. Logo que começou a trabalhar com a colagem⁵, em 1919, ele enviou uma série de trabalhos para André Breton, via correio. Chamou a todos de colagem, apesar de apenas alguns terem sido executados a partir de uma efetiva colagem de imagens. Tal situação fornece uma possível explicação para uma das máximas de Ernst, “não é a cola que faz a colagem”, que com ela define o procedimento menos por seu aspecto técnico que pelo seu alcance poético.

5 "Ernst made his earliest collages in Cologne before moving to Paris. His discovery of the Kölner Lhermittelkatalog in 1919 inspired his first Dada overpaintings and collages" WARLICK, M. E. *Max Ernst and alchemy: a magician in search of myth*. Austin: University of Texas Press. 2001. p. 105.

Tradução: "Ernst fez suas primeiras colagens em Colônia, antes de se mudar para Paris. Sua descoberta do Kölner Lhermittelkatalog em 1919 inspirou suas primeiras pinturas sobrepostas e colagens dadaístas".



Figura 1: Au rendez-vous des amis or Loplop introduces Members of the Surrealist Group, Max Ernst (1931). Fonte: ADAMOWICZ, 1998, p. 148

Na mesma passagem em que cita a afirmação de Max Ernst, M. E. Warlick ainda informa que o poeta Louis Aragon disse certa vez que o que caracterizava as colagens de Ernst era sua habilidade para “aclimatar o fantasma”⁶. Trata-se de uma excelente imagem, já que a colagem é a junção de peças que faziam parte de um todo anteriormente conformado, e que passam a fazer parte de um novo todo, que, ao adquirir existência, coloca em xeque, desestabiliza, quaisquer arranjos de antemão configurados.

Ao afirmar que a imagem final resultante do processo de colagem resiste à interpretação, posto que abre relações inusitadas, Elza Adamowicz propõe uma análise pertinente do trabalho de Ernst. Para a estudiosa, as imagens, porquanto submetidas ao exercício de montagem, ganham potência enquanto objetos, ao invés de se resumirem a constituir simples representações. Existe uma potência simbólica em questão, cercada de fatores que desestabilizam as relações entre os diferentes objetos, cujas imagens passam assim a funcionar como sinais, isto é, algo que desperta a atenção, enfim, que afeta:

6 “Ernst sent several of his recently constructed multimedia works through the mail to André Breton. Technically, only a few of these works were actually collages. In a famous quip Ernst once stated, “Ce n’est pas la colle qui fait le collage” - “It’s not the paste that makes the collage.” This pun on the French word colle (paste or glue) captured his attitude to the collage process. Even though these works were carefully constructed, the technical process was less important than the final image and its surprising juxtaposition of components parts. (...) Aragon later characterized Ernst’s manipulation of collage as his ability to “acclimatize the phantom”, a phrase that Ernst acknowledged had captured the essence of his intent”. IBID p. 106, (tradução minha) “Ernst enviou várias de suas recentes obras multimídia pelo correio para André Breton. Tecnicamente, apenas alguns destes trabalhos eram colagens de fato. Em um famoso gracejo, Ernst certa vez afirmou que “Ce n’est pas la colle qui fait le collage” - “Não é a cola que faz a colagem”. Esse trocadilho com a palavra francesa colle (colar ou grudar) capturou sua atitude com relação ao processo de colagem. Apesar destes trabalhos terem sido construídos cuidadosamente, o processo técnico era menos importante do que a imagem final e a surpreendente justaposição das partes que os compunham. (...) Posteriormente, Aragon caracterizou a manipulação da colagem de Ernst como sua habilidade para “aclimatar o fantasma”, uma frase que Ernst reconheceu capturar a essência de sua intenção.” (tradução minha).

No entanto, muitos dos sinais parecem convidar à decodificação enquanto resistem à interpretação: por que as placas entomológicas, as gravuras esquemáticas de répteis? Por que todas estas mãos, cerradas, abertas ou segurando objetos ou cabeças? As mãos na parte superior esquerda direcionam o olhar para a parte principal da fotomontagem, mas a mão acima da cabeça de Tzara, segurando uma forma que lembra um inseto, é enigmática, como é a mão no final do corpo do réptil, segurando um objeto cuja forma lembra uma vara, e a mão pairando sobre a multidão de trabalhadores. Separadas do corpo, elas oscilam entre o status de objeto e signos, na verdade, elas parecem funcionar como sinais em vez de signos, ambos prometendo e recusando-se a significar. E essa recusa a significar serve para enfatizar a sua forte presença como objetos, uma qualidade que Breton discute em sua introdução ao *La femme 100 têtes*, de Ernst: 'il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gaigne en tant que main'. O espectador é confrontado com a existência de fotografias como um índice da realidade, uma leitura sugerida pela legenda de Max Ernst identificando os vários membros do grupo surrealista, e como signos potenciais, que funcionam como fatores de desestabilização, não apenas desafiando a função mimética da fotografia, mas também chamando a atenção do espectador para detalhes em um processo de descentralização. A identidade não é um rótulo simples, é um questionamento, uma charada ou rebus, onde o sujeito torna-se objeto, e o retrato fotográfico, utilizando técnicas de fotomontagem, emoldurada, e colocada em primeiro plano pelo tema '*Loplop présente*', paira entre

presença e signo. (ADAMOWICZ, 1998, p. 150, tradução minha)⁷

No livro *O surrealismo e a estética fotográfica*, Fernando Braune⁸ defende que o mecanismo da colagem potencializou a capacidade de transgressão da vanguarda:

Não seria arriscado afirmar que o Surrealismo encontrou as suas maiores transgressões através das colagens/montagens, exatamente por elas permitirem uma infinidade de combinações de imagens e elementos dentro das propostas do movimento. As colagens

7 Texto original: “Yet many of the signs appear to invite a decoding while resisting interpretation: why the entomological plates, the schematics engravings of reptiles? Why all these hands, clenched, open or holding objects or heads? The hands in the upper left do direct our gaze towards the main part of the photomontage, but the hand above Tzara’s head holding an insect-like form is enigmatic, as is the hand at the end of the reptile body holding a long stick-like object, and the hand hovering over the crowd of workers. Severed from the body, they hover between the status of object and signs, indeed they appear to function as signals rather than signs, both promising yet with-holding meaning. And this very resisting to meaning serves to emphasize their strong presence as objects, a quality which Breton discusses in his introduction to Ernst’s *La femme 100 têtes*: ‘il est bien entendu qu’on peut aller jusqu’à dépayser une main en l’isolant d’un bras, que cette main y gaigne en tant que main’. The viewer is faced with the existence of photographs as an index of reality, a reading suggested by Max Ernst’s caption identifying the various members of the surrealist group, and as potential signs, which function as destabilizing factors, not only by challenging the mimetic function of photography, but also by drawing the viewer’s attention to details in a decentering process. Identity is not a simple labelling, it is a questioning, a riddle or rebus, where subject becomes object, and the photographic portrait, using photomontage techniques, framed by the easel, and foregrounded by the ‘Loplop présente’ motif, hovers between presence and sign.” ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*. Cambridge University Press, 1998. p. 150. Essa citação se refere à figura 1, que está na página 148 do mesmo livro.

8 BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

surrealistas têm seu fundamento no confronto de imagens díspares, que nos colocam frente a situações absurdas, paradoxais, violentas, nos remetendo a uma realidade que não apresenta qualquer nexos com a realidade cotidiana, liberando o espírito para um mundo novo, supra-real, caotizado pelos imprevistos choques de imagens. (BRAUNE, 2000, p. 39)

Como observa M.E. Warlick, Max Ernst certa vez afirmou que para ele a colagem consistia em “algo como a alquimia da imagem, o milagre da transfiguração dos seres com ou sem sua modificação física ou sua aparência corporal”⁹.

Levando em conta essas características da colagem, tal como estabelecidas por Max Ernst e referendadas pelos críticos citados, e aqui brevemente expostas, torna-se possível estabelecer uma aproximação inicial entre Julio Cortázar e René Magritte baseada justamente na aplicação e exploração de tal procedimento estético.

Para tanto, vale lembrar que Cortázar cita a litogravura *La bataille de l'Argonne* (1964) no texto “Verano en las colinas”, publicado em *La vuelta al día en ochenta mundos*¹⁰:

Na noite passada terminei de construir a gaiola para o bispo de Evreux, brinquei com o gato Theodore W. Adorno, e cobria o céu de Cazeneuve uma nuvem solitária que me fez pensar em uma pintura de René Magritte, *La Bataille de l'Argonne*. Cazeneuve é uma pequena vila nas colinas que enfrentam a cadeia do Luberon, e quando sopra o mistral que pole o ar e suas imagens, eu gosto de olhá-la de minha casa em Saignon e imaginar que todas as pessoas estão cruzando os dedos

9 “In the accompanying essay “Au delà de la peinture”, Ernst defined collage as “something like the alchemy of the visual image. THE MIRACLE OF THE TOTAL TRANSFIGURATION OF BEINGS AND OBJECTS WITH OR WITHOUT MODIFICATION OF THEIR PHYSICAL OR ANATOMICAL ASPECT.” (WARLICK, 2001, p. 134, texto original em caixa alta)

10 CORTÁZAR, Julio. “Verano en las colinas”. In: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona, Rm editorial: 2010. p. 11-15

da mão esquerda ou vestindo uma touca de lã violeta, especialmente na noite passada, quando a extraordinária nuvem Magritte me obrigou, não apenas a interromper a prisão do bispo, mas o prazer de chafurdar na grama com Teodoro, que é uma atividade que nós dois valorizamos acima de quase qualquer coisa. No afiado céu da Alta Provença, que às nove da noite guardava ainda uma abundância de sol e um quarto crescente de lua, a nuvem Magritte estava exatamente suspensa sobre Cazanueve e então senti mais uma vez a natureza pálida imitava a arte ardente e que essa nuvem plagiava a suspensão vital sempre ameaçadora de Magritte e as potências ocultas de um texto escrito por mim há muitos anos, e nunca publicado, exceto em francês, e ele diz:

Maneira simplicíma de destruir uma cidade

Espera-se, escondido na grama, em grande nuvem do tipo cúmulo é se situa sobre a cidade odiada. Se dispara então a seta petrificante, a nuvem se torna mármore, e o resto não vale a pena comentar.¹¹

11 Original: "Anoche acabé de construir la jaula para el obispo de Evreux, jugué con el gato Teodoro W. Adorno, y recubría sobre el cielo de Cazeneuve una nube solitaria que me hizo pensar en un cuadro de René Magritte, *La bataille de l'Argonne*. Cazeneuve es un pequeño pueblo en las colinas que enfrentan la cadena del Luberon, y cuando sopla el mistral que pule el aire y sus imágenes, me gusta mirarlo desde mi casa de Saignón e imaginar que todos los habitantes están cruzando los dedos de la mano izquierda o poniéndose un bonete de lana violeta, sobre todo anoche cuando esa extraordinaria nube Magritte me obligó no solamente a interrumpir el encarcelamiento del obispo sino el placer de revolcarme en el pasto con Teodoro, que es una actividad que los dos valoramos por encima de casi cualquier cosa. En el filoso cielo de la Alta Provenza, que a las nueve de la noche guardaba todavía mucho de sol y un cuarto creciente de luna, la nube Magritte estaba exactamente suspendida sobre Cazanueve y entonces sentí una vez más que la pálida naturaleza imitaba al arte ardiente y que esa nube plagiaba la suspensión vital siempre ominosa en Magritte y las ocultas potencias de un texto escrito por mí hace muchos años y jamás publicado salvo en francés y

No texto, como vemos, Cortázar relata seu prazer em olhar o céu em Saignon, na França, narrando uma situação na qual, segundo ele, a natureza imita a arte. De uma feita, uma grande nuvem no céu o fez pensar na litografia de Magritte, *La bataille de l'Argonne*, gravura que por sua vez fez com que se lembrasse de um texto que ele mesmo havia escrito, o que permite assinalar uma afinidade entre ambos, ao menos, ou notadamente, da parte de Cortázar.

A nuvem em questão é nomeada por ele como “nuvem Magritte”, a alusão ao pintor funcionando como um índice da relação entre seu texto e a litografia do artista, que deste modo passam a entreter uma íntima vinculação.

La bataille de l'Argonne empresta ao escritor uma imagem que se situa a meio caminho, constituindo uma espécie de elo, entre a nuvem que ele afirma ter visto em certo final de tarde e um determinado texto que um dia ele teria escrito.

De um modo que não deixa de lembrar a cena proustiana da madelaine, que ativa a memória involuntária, a nuvem, supostamente vista na natureza, a nuvem vista na litografia de Magritte, e o cúmulo da pequena narrativa se articulam e se conjugam, e ressoam umas nas outras. Um procedimento artístico e memorialístico que guarda uma dinâmica similar à que caracteriza o trabalho de colagem, em que descolamento e deslocamento atuam lado a lado.

Ainda com relação a Proust, Walter Benjamin comentou em ensaio sobre o autor¹² que:

que dice:

Manera sencillísima de destruir una ciudad

Se espera, escondido en el pasto, a que una gran nube de la especie cúmulo se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se dispara entonces la flecha petrificadora, la nube se convierte en mármol, y el resto no merece comentario.” (CORTÁZAR, 2010, p. 11, grifo do autor)

12 BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”, em *Magia e técnica, arte e política—ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. 1 ed. 1985. - 3 ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1987, p. 36-49

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. (BENJAMIN, 1987. p. 48, grifo do autor).



Figura 2: *La bataille de l'Argonne*, Magritte (1964). Fonte: Magritte Gallery, disponível em <<http://www.magritte-gallery.com/index.php/lithographies/lithographies-80-x-60-cm/la-bataille-de-l-argonne-the-argonne-battle.html>>. Acesso em 25/02/2016.

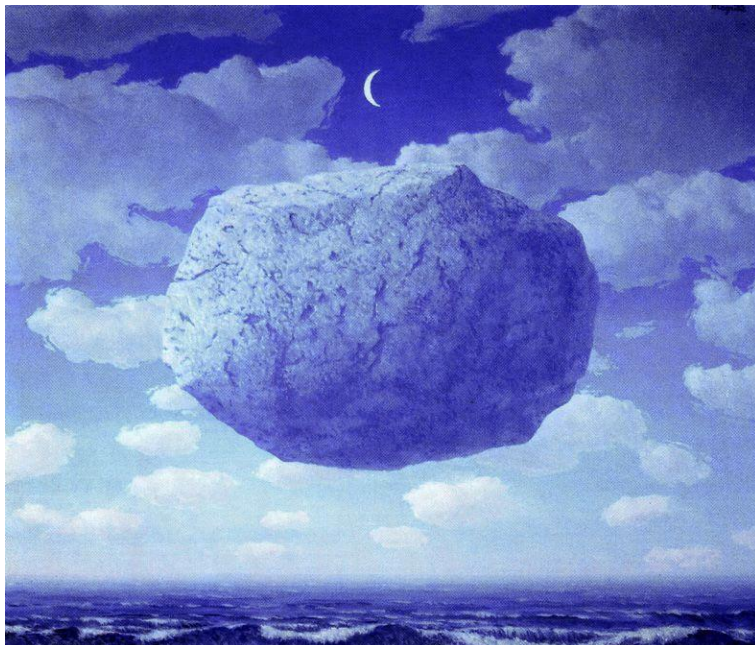


Figura 3: *La flèche de Zenon* (1964), Magritte. Fonte: Master works fine art, disponível em <http://www.masterworksfineart.com/artist/rene-magritte/la-flche-de-zenon-zenos-arrow-1964/> acesso em 25/02/2016

Com isso, Benjamin estabelece afinidades entre a memória involuntária e a imagem, e também com o caráter enigmático próprio desta, características todas presentes na narrativa de Cortázar.

O texto reproduzido por Cortázar no livro (cujo título pode ser traduzido como “Maneira simplícissima de destruir uma cidade”) narra o uso de uma flecha petrificadora para transformar nuvens em mármore, o que não deixa de ser uma possível leitura da gravura de Magritte.

Cortázar fala da nuvem da obra de Magritte como portadora de uma “suspensão vital, sempre ameaçadora”, característica que ele projeta sobre a nuvem natural, posta, porém, como plagiadora da expressão artística, mas é possível estender também essa caracterização para a nuvem, o cúmulo, descrito

pelo autor em sua breve narrativa. De modo análogo, há algo suspenso, ameaçador, e que por isso mesmo convida à decifração e ao mesmo tempo resiste à fixação de um significado definitivo.

Uma pintura de Magritte, *La flèche de Zénon* (1964), pode ser colocada em relação com a gravura *La bataille de l'Argonne*, posto que em ambas há a presença de imagens semelhantes: as rochas suspensas no ar, como aterrorizantes nuvens, no caso de *La flèche de Zénon* reduzida a uma, servem como primeiro plano para o detalhe de uma lua, crescente no caso da pintura e minguante no caso da gravura, sobre a planura do solo onde se destacam algumas construções ou sobre um mar revolto, porém marcado por uma horizontalidade.

A organização das imagens de cada uma das obras, de todo modo, mostra a existência de uma inegável conexão entre elas. O título do quadro remete a Zenão¹³, filósofo pré-socrático que desenvolveu a noção de paradoxo e que é considerado um dos criadores da dialética¹⁴.

O argumento de Zenão sobre a imobilidade de uma flecha recém lançada afirma que uma flecha como tal, disparada por um arqueiro, está na verdade parada, e não em movimento.

13 Os paradoxos de Zenão foram tema para reflexões de autores como aqueles compilados por Borges, por exemplo: “Descartes, Hobbes, Leibniz, Mill, Renouvier, Georg Cantor, Gomperz, Russel y Bergson [que] han formulado explicaciones – no siempre inexplicables y vanas – de la paradoja de la tortuga. (Yo he registrado algunas.) Abundan asimismo, como ha verificado el lector, sus aplicaciones. Las históricas no se agotan: el vertiginoso *regressus in infinitum* es acaso aplicable a todos los temas. A la estética: tal verso nos conmueve por tal motivo, tal motivo por tal otro motivo... Al problema del conocimiento: conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer... ¿Cómo juzgar esa dialéctica? ¿Es un legítimo instrumento de indagación o apenas una mala costumbre? (BORGES, 1999, p. 258, grifo do autor). A compilação acima é referente aos textos que exploram o paradoxo de Zenão da corrida entre Aquiles e a tartaruga e foi feita por Borges em “La perpetua carrera de Aquiles e la tortuga”. Inicialmente o texto foi publicado em *Discusión* (BORGES, 1932), volume que tem ainda um outro texto sobre o tema chamado “Avatares de la tortuga”.

14 Sobre Zenão e sua importância na história da filosofia consultar: GUERREIRO, Mario; OLIVA, Alberto. *Pré-socráticos: A invenção da filosofia*. Campinas: Papirus, 2000.

Isso porque a definição de um objeto em repouso, para Zenão, é: aquele que ocupa um espaço igual às suas próprias dimensões. Ou seja, ocupa um lugar cuja extensão é idêntica à sua. A flecha percorre sucessivamente, e segundo uma variação infinitesimal, lugares diferentes, sempre idênticos às suas dimensões. Por isso ela estaria na verdade passando por uma série de repousos, de modo que o que percebemos como movimento seria apenas uma ilusão¹⁵.

É possível, nesse sentido, ler o quadro de Magritte a partir da imagem cortazariana da “flecha petrificadora”; como se essa tivesse sido lançada e atingido a nuvem, que assim se solidifica e paira ameaçadora. A imagem de Magritte mostraria este instante em que a nuvem sofreu sua metamorfose, e a flecha, desaparecendo, leva consigo a ilusão de movimento, e deixa como seu rastro um novo paradoxo: uma rocha que flutua sobre o mar, ele mesmo um dos símbolos de algo, uma superfície que se move, se movimenta intestivamente, e paradoxalmente não se move, isto é, não sai do lugar (é um conteúdo contido por continentes).

Magritte alude a Zenão, estabelece um diálogo com ele, por meio do título e também porque opera com paradoxos. A pedra que flutua é, ao menos em regiões submetidas à gravidade, uma impossibilidade, e, ainda, uma ironia. Se o movimento é uma ilusão, uma pedra que flutua tanto é um momento da queda isolado como uma hipérbole, uma exageração do poder da imagem, e da imaginação, de criar ilusões, fantasmas e fantasmagorias.

O que acontece no texto de Cortázar, por meio de palavras, é próximo do que acontece nas imagens de Magritte, na apresentação

15 Definição do argumento da flecha segundo Osvaldino Marra Rodrigues: “Um objeto está em repouso quando ocupa um espaço igual às suas próprias dimensões, em outras palavras: uma coisa está sempre em repouso quando ocupa um lugar idêntico a si mesmo. Desta forma, uma flecha disparada vai paulatinamente ocupando sucessivamente uma série de espaços iguais às suas dimensões, implicando que o movimento seja uma série de repousos”. p.240 em RODRIGUES, Osvaldino Marra. *Zenão de Eléia, discípulo de Parmênides: um esboço*. Revista *Kínesis*, Vol. I, nº 02, Outubro-2009, p. 231 - 247. Disponível em <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Artigo16.O.Marra.pdf>> acesso em: 04/10/2015

figurativa; ao menos é possível entrever inter-relações, ou alusões, entre a narrativa, a gravura e a pintura. A conversa entre as obras dos dois autores tem por fundamento um mecanismo de atividade combinatória, ou colagem, realizada a partir da ruína, da coleção de fragmentos significativos. Essa questão é abordada na análise de Walter Benjamin sobre a ruína¹⁶, que ele reconhece como matéria-prima da criação barroca:

De fato, não se trata tanto de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre. Os literatos barrocos devem ter considerado a obra de arte como um milagre, nesse sentido. E se ela lhes aparecia, por outro lado, como o resultado calculável de um processo de acumulação, as duas perspectivas são tão facilmente conciliáveis como, na consciência do alquimista, a "obra" miraculosa, com as sutis receitas de sua teoria. A atitude experimental dos poetas barrocos assemelha-se à prática dos adeptos. A que a Antiguidade lhes legou são os elementos, com os quais, um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção. Pois a visão perfeita desse "novo" era a ruína. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

O modo de criação de Cortázar e Magritte se encontra nesse contexto em que os fragmentos, as ruínas, os detritos e trapos, as peças de qualquer maquinismo, tornam-se potencial matéria-prima para um processo que opera de maneira análoga,

16 BENJAMIN, Walter. "A ruína", in: *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 199-204

conforme observa Benjamin¹⁷, àquela que a escrita realiza quando transforma uma imagem em alegoria, privando-a da posse de sua significação usual:

Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar. O ideal cognitivo do Barroco, o armazenamento, simbolizado nas bibliotecas gigantescas, realiza-se na escrita enquanto imagem. (BENJAMIN, 1984, p. 205-206)

Esse esquema de que fala Benjamin, que faz com que um conjunto de coisas se torne uma chave para um saber oculto, é o que Foucault observa também no “Posfácio a Flaubert (A tentação de Santo Antônio)”, texto no qual ele faz um mapeamento das influências que observa e que passam tanto por outros livros quanto por uma gravura:

Ora, no que se refere a sonhos e delírios, sabe-se agora que *La tentation* é um monumento de saber meticuloso. Para a cena dos heréticos, exame minucioso das *Mémoires ecclésiastiques* de Tillemont, leitura dos três volumes de Matter sobre a *Histoire du gnosticisme*, da *Histoire de Manichée* por Beausobre, da *Théologie chrétienne* de Reuss; a que é preciso acrescentar Santo Agostinho,

17 IBID p. 204-207

certamente, e a *Patrologie de Migne* (Atanásio, Jerônimo, Epifânio). Os deuses, Flaubert foi buscá-los em *Burfouf*, [em] *Anquetil-Duperron*, [em] *Herbelot* e [em] *Hottinger*, nos volumes de *L'univers pittoresque*, nos trabalhos do *Anglais Layard*, e sobretudo na tradução de *Creuzer*, as *Religions de l'Antiquité*. As *Traditions tératologiques de Xivrey*, o *Physiologus* que *Cahier* e *Martin* haviam reeditado, as *Histoires prodigieuses de Boaistuau*, o *Duret* dedicado às plantas e à sua "história admirável" deram informações sobre os monstros. Spinoza havia inspirado a meditação metafísica sobre a substância extensa. Mas isso não é tudo. Nesse texto há evocações que parecem todas carregadas de onirismo: uma grande *Diana de Éfeso*, por exemplo, com leões nos ombros, frutas, flores, estrelas entrecruzadas sobre o peito, cachos de tetas, uma cinta que a envolve até a cintura e da qual sobressaem grifos e touros. Mas essa "fantasia" se encontra, palavra por palavra, linha por linha, no último volume de *Creuzer*, na prancha 88: basta seguir com o dedo os detalhes da gravura para que surjam fielmente as próprias palavras de Flaubert. (FOUCAULT 2009, p. 77-79)¹⁸

Foucault chega, portanto, a dizer que basta olhar para a gravura que surgem as palavras de Flaubert, uma a uma. Dessa forma, ele estabelece uma relação entre a palavra e a imagem como duas fontes que resultaram num texto que ele classifica como carregado de onirismo e de figuras monstruosas. Com certa ironia, Foucault afirma que é curioso¹⁹ que Flaubert tenha classificado como delírio o

18 "Posfácio a Flaubert (A tentação de Santo Antônio)", FOUCAULT, Michel. MOTTA, Manoel Barros da (org.). In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (2001) Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2009.

19 "Os amigos se encantavam com a "riqueza da visão" (Coppée), "dessa floresta de sombras e de claridade" (Hugo), do "mecanismo da alucinação" (Taine). [Mas o mais estranho não está aí.] O próprio Flaubert invoca loucura e fantasma; ele sente que trabalha sobre as grandes árvores abatidas do sonho: "Passo minhas tardes com as janelas

processo que o levou a escrever *A tentação* quando trata-se de um livro que é um fenômeno de biblioteca, um exercício de erudição:

Mais precisamente que o próprio Flaubert tenha concebido como vivacidade de uma imaginação em delírio o que pertencia de forma tão manifesta à paciência do saber. A não ser que Flaubert tenha talvez feito aí a experiência de um fantástico singularmente moderno [e ainda pouco conhecido até ele]. Porque o século XIX descobriu um espaço imaginário cuja potência as épocas precedentes não haviam sem dúvida pressuposto. Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário,

é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um vôo de palavras esquecidas; ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que as fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraí-mo-lo da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos

fechadas, as cortinas cerradas e sem camisa, em uma roupa de carpinteiro. Grito! Suo! É soberbo! Há momentos em que, decididamente, é mais que delírio." No momento em que a tarefa chega ao fim: "Eu me lancei furioso em *Saint Antoine* e cheguei a gozar de uma exaltação assustadora... Jamais coisa alguma me subiu tanto à cabeça." (FOUCAULT, 2009, p. 77). As palavras entre colchetes foram acrescentadas por Foucault após a revisão do texto, em uma segunda edição. Elas não constavam na edição original.

e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca. (FOUCAULT, 2009, p. 79-80)

Seguindo essa lógica, Foucault afirma que o livro que Flaubert escreveu é um resultado desse deslocamento de fragmentos, que por sua natureza se aproxima do formato dos sonhos. Dessa forma, segundo Foucault, surgiu um livro que passou a existir no “espaço dos livros”. Foucault percebe uma íntima analogia entre o procedimento flaubertiano e aquele proposto por Manet, cujas obras se relacionam com a história da arte, com o museu, de uma forma até então inédita, situando-se também em uma rede de relações, elaborada exatamente para mostrar a relação da pintura consigo mesma. A conclusão de Foucault é que essas obras foram construídas com base num trabalho de arquivo:

Ela [a novela] não é apenas um livro que Flaubert por muito tempo sonhou escrever; é o sonho de outros livros: todos os outros livros, sonhadores, sonhados – retomados fragmentados, combinados deslocados, colocados a distância pelo sonho, mas por ele também aproximados até a satisfação imaginária e cintilante do desejo. [Com *La tentation*, Flaubert escreveu, sem dúvida, a primeira obra literária que tem seu lugar próprio unicamente no espaço dos livros.] Após *Le livre*, Mallarmé se tornará possível, depois Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. A biblioteca está em chamadas. É bem possível que *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* tenham sido as primeiras pinturas "de museu": pela primeira vez na arte européia, telas foram pintadas - não exatamente para reproduzir Giorgione, Rafael e Velásquez, mas para expressar, ao abrigo dessa relação

singular e visível, sob essa decifrável referência, uma relação nova [e substancial] da pintura consigo mesma, para manifestar a existência dos museus e o modo de ser e de parentesco que os quadros adquirem neles. Na mesma época, *La tentation* é a primeira obra literária que leva em conta essas instituições imaturas nas quais os livros se acumulam e onde sutilmente cresce a lenta, e indubitável vegetação de seu saber. Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu. Eles escrevem, eles pintam, em uma relação fundamental com o que foi pintado, com o que foi escrito - ou melhor, com aquilo que da pintura e da escrita permanece perpetuamente aberto. Sua arte se erige onde se forma o arquivo. (FOUCAULT, 2009, p. 81)

Além de colocar a literatura e a pintura no mesmo patamar em relação à “biblioteca” de influências de Flaubert, Foucault declarou, em entrevista a Bonnefoy, que as classificações, as velhas rubricas que compartimentavam a cultura, não se aplicavam mais:

Toda a rede que percorre as obras de Breton, Bataille, Leiris e Blanchot, que percorre os domínios da etnologia, da história da arte, da história das religiões, da lingüística, da psicanálise, apaga infalivelmente as velhas rubricas nas quais nossa própria cultura se classificava e revela aos nossos olhos parentescos, vizinhanças, relações imprevistas. É muito provável que se devam essa nova dispersão e essa nova unidade de nossa cultura à pessoa e à obra de André Breton. Ele foi, simultaneamente, o dispersor e o aglutinador de toda essa agitação da experiência moderna. (FOUCAULT, 2009, p. 246)²⁰

Seja pela afinidade de Cortázar e Magritte com o surrealismo, ou por estarem inseridos na experiência moderna, suas obras

20 “Um nadador entre duas palavras” (entrevista com C. Bonnefoy), *Ars et loisirs*, número 54, 5-11 de outubro de 1966, p. 8-9, in: FOUCAULT, 2009, p. 243-246

refletem essa constatação. Essas reflexões de Foucault sobre o uso da biblioteca, do fragmento, e da ausência de fronteira entre áreas que antes existiam sob barreiras bem definidas, coloca em questão os elementos que serão explorados neste trabalho na aproximação entre Magritte e Cortázar: resultado de um processo de deslocamento, suas obras se relacionam entre si, e também com outros textos e imagens. Na medida em que as bibliotecas, museus e arquivos de que resultam são plurais, em formato de mídia (texto, imagem, pintura, gravura, etc) e em conteúdo, este estudo objetiva explorar coincidências e particularidades que escritos de Cortázar e imagens de Magritte compartilham, ou seja, analisar o que pode ser lido a partir do espaço poético, desse intervalo ou campo de forças no qual escritos de um e imagens do outro ao mesmo tempo se aproximam e se distanciam, em instigante tensão polar.

Cortázar e Magritte têm uma diferença, além de óbvia, fundamental: um escrevia textos, enquanto o outro pintava quadros. A intenção deste estudo não é a de tentar estabelecer uma irredutibilidade, como se a palavra escrita fosse traduzível ou equivalente a uma representação imagética, ou vice-versa, mas abordar relações entre o que pode existir em comum entre Cortázar e Magritte, e refletir sobre a constelação composta pelas obras de ambos, em seu fazer artístico, de um lado, literário, de outro pictórico, ambas as práticas de todo modo fracionadas. E, a partir daí, propor novos mosaicos, outros arranjos de leituras possíveis.

Um dos propósitos deste estudo é explorar essas possibilidades de relacionar as obras de Cortázar e Magritte. Afinal, a poética dos dois transita em torno de temas comuns, tais como a mitologia, o abismo, o monstruoso e as relações entre palavra e imagem.

Como antes já assinalado, para realizar a análise desses temas e estabelecer essas relações, serão estudados, do conjunto da obra cortazariana, sobretudo os contos “Circe”, publicado em *Bestiário*²¹, de 1951, e “Axolote”, publicado em *Final de Jogo*²², de 1956. Já as obras de Magritte que serão aqui enfocadas são, em particular, *L’invention collective*, de 1934, *Le mal du pays*

21 CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. (1951) 15. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

22 CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. (1956). 1. ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

(1940) e *La bataille de l'Argonne* (1964), há pouco reproduzida e brevemente discutida, tendo como ponto de fuga o breve relato de Cortázar presente em *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Vale observar que as imagens e os textos, que serão analisados e discutidos nas próximas sessões, foram selecionados, sobretudo, em razão de sua afinidade temática. Também serão citados outros contos e quadros que colaboram para o processo de análise, ainda que de forma mais pontual.

1.1 MAGRITTE E CORTÁZAR

Magritte é mencionado por Cortázar na epígrafe do conto *Aí*, mas onde, como, publicado em *Octaedro*²³. A epígrafe é a seguinte:

“Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título: Esto no es una pipa.”

A Paco, que gustaba de mis relatos.
(Dedicatória de Bestiario, 1951)
(CORTÁZAR, 2004, p. 447, grifo do autor”

A epígrafe se refere ao quadro que se chama *La trahison des images*, do qual Magritte fez várias versões ao longo de sua carreira e que, apesar de ter a inscrição que diz “Ceci n’est pas une pipe”, não encontra nesta frase seu título.

O conto que essa citação precede relata a história de Paco. O narrador revela ter consciência de que o amigo morreu há muitos anos, mas relata que havia voltado a sonhar com ele frequentemente, e, confessa que quando isso acontece ele sente que Paco está vivo, doente, e prestes a morrer.

O narrador sente que o amigo não está vivo apenas no sonho, sua perturbação é maior, e ele fala muitas vezes nesse “aí, mas onde, como?”, talvez como uma forma de tentar lidar com essa sensação da crença ou presença da existência de um lugar que não se situa nem no nível do sonho e nem no nível do mundo, daquilo que percebemos quando estamos acordados.

23_CORTÁZAR, Julio. In “Ahí pero dónde, cómo”, *Octaedro*, (1974) in *Cuentos completos*. Suma de Letras Argentina, 2004, p. 447-458



Figura 4: La trahison des images, 1929 Fonte: Fondation Magritte – disponível em <<http://www.magritte.be/oeuvre-magritte-fr.html>> acesso em 25/02/2016

O texto é composto por trechos que por vezes começam como parágrafos comuns, recuados outras vezes, nesse caso como se fossem uma citação ou uma fala transcrita diretamente. Nesses casos, eles começam com letras minúsculas e também terminam sem pontuação. Sempre repetindo “aí, mas onde, como?” o narrador reflete, nesse percurso errático, entre parágrafos, sobre a capacidade da palavra para exprimir essa sensação que nem o próprio narrador sabe bem o que é:

(...) você vivo por quê, Paco, aí, mas onde, meu velho, onde e até quando.

apresentar provas de ar, montinhos de cinza como provas, seguranças de vácuo; ainda pior com palavras, desde palavras incapazes de vertigem, etiquetas anteriores à leitura, essa outra etiqueta final

(CORTÁZAR, 1974, p. 70)

A leitura, diz o narrador de Cortázar, é essa etiqueta final, colocada pelo leitor quando este forma a sua visão sobre o texto, e que, se não o define, ao menos o resume. Mas, no caso do quadro de Magritte, por exemplo, existe um percurso a ser percorrido entre a imagem do cachimbo e a frase, assim como há entre a pedra que flutua e a flecha de Zenão, de maneira que a etiquetagem não se processa na mente do leitor tão automaticamente. Se é ou não um cachimbo que está ali em frente ao observador é a questão que se põe, questão de resto similar àquela proposta em muitos dos contos de Cortázar, como esse que fala sobre Paco, ou, ainda, “A noite de barriga para cima”²⁴, por exemplo, em que mundos paralelos são estabelecidos e o sonho funciona como um vetor de comunicação entre esses mundos, ambos reais e excludentes, e o plano da mundanidade dita efetiva. André Breton definiu essa relação entre sonho e vigília como vasos comunicantes²⁵: um alimenta o outro. O intercâmbio com o onírico, presente no surrealismo, é um dos interesses comuns entre Cortázar e Magritte.

Cortázar alude, com a epígrafe de “Aí, mas onde, como”, à relação entre a coisa, os objetos, seres e entes, e o nome, ou nomes, que a eles se relacionam, que os convocam. Quando o narrador afirma que a situação de imprecisão, e de indecisão, é ainda pior com as palavras, que há palavras incapazes de vertigem, etiquetadas já antes da leitura, e que a leitura é a etiquetagem final, o assunto abordado aí é o mesmo tensionado na citação sobre Max Ernst, de Elza Adamowicz²⁶, e também na relação entre hieróglifo e alegoria de Benjamin. Há um enigma, que propõe um desafio, e referências que ficam como peças da montagem.

24 “A noite de barriga para cima” in: *Final de jogo*. (1956). 1. ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

25 “El papel de ese tejido consiste, como hemos visto, en asegurar el intercambio constante que debe producirse en el pensamiento entre el mundo exterior y el mundo interior, intercambio que necesita de la interpenetración continua de la actividad de vigilia y la actividad de sueño”. BRETON, André. *Antología: 1913-1966*. (1973) Tradução de Tomás Segovla. 12 ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2004. p. 107

26 Conforme a citação na página 9.

1.2 CORTÁZAR E MAGRITTE

A fortuna crítica relativa a Julio Cortázar, consultada no âmbito deste trabalho, assinala a existência de pelo menos outras duas ocasiões em que o escritor menciona diretamente o nome de Magritte. Uma dessas ocasiões se deu com Ana Hernández del Castillo, que inclui o pintor no rol dos artistas que Cortázar supostamente mais admirava, embora, em sua monografia, não revele as possíveis fontes nas quais obteve tal informação:

“A maior parte dos artistas admirados por Cortázar se pareciam a ele em um ponto central e extremamente importante—eles não tinham pai. Keats e Poe, objetos deste estudo, não foram exceções. Contudo, diferente de Keats, Poe—e Saki, Baudelaire, Edward Lear, René Magritte, Ambrose Bierce e outros escritores com quem Cortázar gostava de se identificar—levaram vidas marcadas por incidentes e relacionamentos análogos a incidentes e relacionamentos da vida de Cortázar, favorecendo assim sua identificação com eles.” (CASTILLO, 1981, p. 21, tradução minha)²⁷

Emma Susana Speratti-Piñero, em artigo publicado na Nueva Revista de Filología Hispánica²⁸, vai na mesma direção. Após

27 CASTILLO, Ana Hernández del. *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. Purdue University Monograph in Romance Languages, Indiana, Estados Unidos, 1981, p. 21.

Original: “Most of the artists best admired by Cortázar resemble him in one central, extremely important point—they were fatherless. Keats and Poe, the objects of this study, were no exceptions. However, unlike Keats, Poe—and Saki, Baudelaire, Edward Lear, René Magritte, Ambrose Bierce, and other writers with whom Cortázar liked to identify—led lives marked by incidents and relationships which were analogous to incidents and relationships in Cortázar’s life, thus favoring his identification with them”.

28 SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana. “Julio Cortázar Y Tres Pintores Belgas: Ensor, Delvaux; Magritte”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24.2 (1975): 541–553. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/40298121?Search=yes&resultItemClick=tr>

transcrever um trecho de um texto de *La vuelta al dia en ochenta mundos* no qual Cortázar confessa sua ligação afetiva com a Bélgica²⁹, país no qual nasceu, ela afirma que a admiração de Cortázar por certos pintores belgas, entre eles Magritte, é apenas em parte devida a essa coincidência de ambos terem nascido na Bélgica:

Em um de seus artigos sobre "piantados", Julio Cortázar afirma que a França os tem descomunais", mas a Bélgica é ainda pior e o proclamo com o orgulho de ter nascido em Bruxelas". Que Cortázar admire a James Ensor (Ostend, 1860-1949), Paul Delvaux (Antheit, 1897) e René Magritte (Lessines de 1898 em Bruxelas, 1967) e sinta uma afinidade inegável com eles talvez dependa em parte dessa mera coincidência de um território natal comum. Mas as verdadeiras razões para a sua admiração jazem por trás do conceito de que "todo pintado é cronópio", pitoresca e intencional categoria de invenção pessoal, na qual o próprio Cortázar está incluído (ver abaixo) e incluía o autor de <<Guernica>>: "um mundo que tivesse começado por Picasso em vez de terminar por ele, seria um mundo exclusivamente para cronópios". (SPERATTI-PIÑERO, 1975, p. 541)³⁰

[ue&searchText=cort%C3%A1zar&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dcort%25C3%25A1zar%2B%26amp%3Bfilter%3Djid%253A10.2307%252Fj50000551&seq=1#page_scan_tab_contents>](#)

Acesso em 21/01/2016

29 CORTÁZAR, Julio. "Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y destornilla", p. 181-194 in: *La vuelta al dia en ochenta mundos*. Barcelona, Rm editorial: 2010.

30 Original: En uno de sus artículos sobre "piantados", Julia Cortázar afirma que Francia los tiene descomunales: "pero Bélgica es todavía peor y lo proclamo con el orgullo de haber nacido en Bruselas". Que Cortázar admire a James Ensor (Ostende, 1860-1949), a Paul Delvaux (Antheit, 1897) y a René Magritte (Lessines, 1898-Bruselas, 1967) y sienta una innegable afinidad con ellos quizá dependa en parte de esa

No entanto, Cortázar não menciona Magritte neste texto, apenas afirma que sua “doce França é um país de “pantados” descomunais, como demonstrou Raymond Queneau em *Les enfants du Limon*, mas a Bélgica é ainda pior e o proclamo com orgulho de ter nascido em Bruxelas” (CORTÁZAR, 2010, p.185, tradução minha)³¹, e não toca no nome de Magritte.

Ainda que seja cabível imaginar que ele, como vimos, tivesse Magritte em alta conta como artista, não parece ser possível, salvo engano, atestar isso a partir desta narrativa.

mera coincidência em um comum território natal. Pero las verdaderas razones de su admiración yacen tras el concepto de que "todo pantado es cronopio", pintoresca e intencionada categoría de invención personal en la cual el propio Cortázar se incluye (cf. infra) y había incluido ya el autor de <<Guernica>>: "Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios". 31 "Mi dulce Francia es un país de pantados descomunales, como lo demostró Raymond Queneau en *Les enfants du limon*, pero Bélgica es todavía peor y lo proclamo con el orgullo de haber nacido en Bruselas"

2 A URNA GREGA

Para uma leitura comparada entre Cortázar e Magritte, convém estabelecer que aspectos da obra de ambos serão contemplados, já que elas possuem várias inclinações e questionamentos semelhantes. Neste trabalho, uma das estratégias será ensaiar estudos comparativos entre textos de Cortázar e imagens de Magritte em sua articulação com a mitologia. Este estudo irá abordar as relações de cada autor com mitos, a princípio seguindo um enfoque individual, para depois deste exercício inicial articulá-los entre si.

Julio Cortázar estabeleceu, por meio de seus contos e textos críticos, diversas relações com a mitologia e os mitos. Em uma dessas ocasiões, abordou a apropriação da mitologia pela literatura em “A urna grega na poesia de John Keats”, um ensaio crítico no qual afirma que no mundo moderno o acesso ao conhecimento da antiguidade greco-latina se dá por dois caminhos³². O primeiro deles, que o autor identifica no período em que vigorou aquilo que denomina “racionalismo classicista”, aponta na direção do esforço de “incorporar racionalmente os valores clássicos com ajuda de uma crescente crítica histórico-arqueológica”³³. Para Cortázar, isso implicou em abstrair, da literatura e da arte greco-latinas, os módulos que as estruturaram e que afirmariam a busca por uma regra áurea. O problema dessa abordagem derivaria de sua fixação no apogeu, nos cumes estéticos, ignorando o trajeto percorrido no desenvolvimento que levou ao ápice, isto é, o processo era posto em segundo plano em relação aos resultados alcançados. Segundo Cortázar, isso constituía um sintoma de que “o racionalismo classicista não estava essencialmente interessado no helênico; seu interesse era preferencialmente técnico e instrumental”³⁴, o que, para ele, não deixava de ser uma forma de desvalorizar o próprio sentido da cultura helênica, enquanto busca, ensaio.

32 “Por dois caminhos parece ter-se operado o acesso do mundo moderno às esferas espirituais da antiguidade greco-latina”.
CORTÁZAR. *Valise de cronópio*. (1993) São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 17

33 IBID p. 19

34 IBID p. 22, grifo do autor

Como exemplo do segundo caminho a seguir, Cortázar cita Hölderlin, que teria abandonado a tendência à “reconstrução e tipificação sintéticas”, matriz do primeiro caminho, para tomar o rumo em direção a uma “identificação intuitiva”:

Friedrich Hölderlin ultrapassa as categorias estimativas consagradas e sua poesia oferece testemunho incomparável de um retorno ao grego e a uma visão da qual nada se abstrai, na qual tudo é respeitado e aceito com uma obediente identificação intuitiva.³⁵ (IBID, p. 28)

Conforme Cortázar, ao invés da nobreza e da serenidade, que outros autores se resumiam a ressaltar na cultura helênica, Hölderlin encontrou na Grécia um êxtase frenético, o exagero, a dor e o tormento. Ou seja, o contraponto dionisíaco que mais tarde seria reafirmado por Nietzsche, em tensão com a postura apolínea.

Cortázar afirma que os livros, temas, símbolos e constantes míticas legados pelo romantismo não são fruto do acaso, mas da sedimentação cultural dos séculos XVII e XVIII, momento em que o “poeta incorpora à sensibilidade esse aparato científico e estético e extrai dele, junto com um sistema de valores alheios, a primeira consciência de que tais valores só historicamente lhe são alheios”³⁶.

35 Ao final da passagem, e em abono à sua posição, o autor em nota cita um fragmento da *Historia de la literatura alemana moderna*, de Alberto Haas (Buenos Aires, 1928, p. 28): “No século XVIII, a Grécia havia sido glorificada como o Paraíso Perdido da humanidade, como terra de sol e da alegria, como país livre de superstições, de angústias e melancolias trágicas. Teria sido, segundo as idéias desta época, uma civilização de ‘simplicidade nobre e serenidade grandiosa’. Hölderlin descobriu nas antigas letras gregas o elemento, então desconhecido, do êxtase frenético, da dor desmedida, dos desejos hiperbólicos, das emoções místicas, da teosofia atormentada. Os achados modernos da arqueologia confirmaram sua tese que, para os tempos de Hölderlin, era uma outra prova de sua loucura incurável”.

36 IBID p. 24. Cortázar expandiu o assunto no livro *Imagem de John Keats*. Madri: Alfaguara, 1996, que foi publicado após sua morte.

Em “A urna grega”, Cortázar busca discutir o trajeto pelo qual John Keats se apropriou de elementos da cultura helênica em sua poesia. Segundo ele, esse sistema de valores alheios da antiguidade clássica, ao ser incorporado pelo poeta, sofre um deslocamento. Esse processo, que opera a partir da apropriação de elementos e inclinações de outra cultura, a helênica, no caso de Keats, não é de modo algum estranho ao próprio fazer literário de Julio Cortázar. Nesse sentido, ao discorrer sobre a presença do mecanismo na poesia de Keats, Cortázar, mesmo que de modo enviesado, ao mesmo tempo alude, e de certo modo justifica, um procedimento criativo que já estava realizando em *Los Reyes*, por exemplo, poema dramático no qual realiza uma releitura do mito do minotauro. Ou seja, esse mesmo mecanismo que ele localiza em Keats, que é posto numa filiação que passa pela poesia e pelas intervenções críticas de Hölderlin, é também parte fundamental de sua poética que consiste nessa apropriação de um elemento mitológico, relido a partir de um ponto de vista moderno.

“A urna grega na poesia de John Keats” foi publicado pela primeira vez em 1946³⁷, na Revista de Estudios Clásicos da Universidad de Cuyo³⁸, onde Cortázar era professor na época. Ele elogia a liberdade com que Keats recria, desde seus primeiros versos, criaturas e figuras mitológicas³⁹ como, por exemplo, no poema *Endimião*.

No poema de Keats há uma recriação da história de Glauco e Sila, que envolve Circe⁴⁰ e Endimião. Na versão mitológica, Glauco se apaixona por Sila e pede a Circe, a

37 No mesmo ano Cortázar publicou *Los Reyes* (1946), com o pseudônimo Julio Denis. A narrativa de *Los Reyes* é uma releitura do mito do minotauro.

38 “La urna griega en la poesia de John Keats”. *Revista de Estudios Clásicos da Universidad de Cuyo*, Mendoza. II: p. 49-61, 1946. A data da publicação faz parte de uma nota bibliográfica em *Valise de cronópio*, volume que compila textos teóricos de Cortázar. CORTÁZAR. *Valise de cronópio*. (1993) São Paulo: Perspectiva, 2008.

39 IBID p. 31

40 Na mitologia grega, uma das versões da história de Endimião conta que ele teve 50 filhas com Selene, a deusa da lua. Essas 50 filhas tornaram-se as mênades ou bacantes. Conforme: DALY, Kathleen N., RENGEL, Marian. *Greek and Roman Mythology, A to Z*. (1992). New York: Chelsea House. 3 ed, 2009, p. 50

feiticeira, uma poção para que Sila também se apaixonasse por ele. Como Circe estava apaixonada por Glauco, transforma Sila num monstro com corpo de serpente⁴¹.

Na versão de Keats, Glauco se apaixona por Circe até que presencia o momento em que ela transforma homens em animais. Chocado por sua crueldade, tenta se afastar dela. Circe afoga Sila como punição a Glauco. Glauco passa então mil anos recolhendo corpos de afogados no mar e depois é salvo por Endimião⁴², que traz de volta à vida todos os amantes afogados recolhidos por Glauco e lhe devolve também sua juventude. Sobre esse texto de Keats, (e sobre a vida do poeta, em geral), Cortázar escreveu em *Imagem de John Keats*:

Endimião, portanto, é um conto poético. O jovem Cario, pastor da Latmos, se apaixona por uma deusa desconhecida, e com isso se colocam problemas sublunares que conferem vida permanente à mitologia grega e lhe dão seu pathos especial: o do mortal frente ao dilema do sacrifício e da paixão, e do imortal frente a sua degradação ou tédio. Sinais sobrenaturais levam Endimião a uma longa travessia que o mostra na profundidade da terra, no fundo do mar. Durante sua viagem, entendida como uma "cura de almas", uma educação não tanto espiritual, como sensual, o amante botticellianamente atravessa uma série de afrescos mitológicos: vê Adonis dormindo, as Cibeles, presencia a perseguição de Alfeu e Aretusa, conhece a Glauco (...)⁴³ (CORTÁZAR, 1996, p. 115, tradução minha).

41 Conforme BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: Histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 290

42 IBID p. 77

43 Texto original: "El joven Cario, pastor de Latmos, se enamora de una diosa desconocida, con lo cual se le plantean los problemas sublunares que confieren vida permanente a la mitología griega y le dan su pathos particular: el del mortal frente al dilema del sacrificio y la pasión, y del inmortal frente a su degradación o su aburrimiento. Signos sobrenaturales llevan a Endimion a una larga travesía que lo muestra en la profundidad de la tierra, en el fondo del mar y en el espacio. Durante

É possível perceber, na citação, que Cortázar admira essa releitura do tema mitológico e que ele conhece em extensão o tema. Assim como Keats, que se apropriou dessas personagens e a partir delas compôs poemas, preservando alguns traços e acrescentando outros, mantendo algumas situações das narrativas míticas e alterando outras, Cortázar cria parte dos relatos sobre Circe, no conto homônimo publicado em *Bestiário*⁴⁴.

Em “A urna grega na poesia de John Keats” o escritor afirma que uma das vantagens do uso desse catálogo mitológico, herdado da Grécia e expandido pelos romanos é que, ao menos em determinadas épocas, para o leitor medianamente cultivado, não seriam necessárias explicações suplementares para que fossem apreendidas relações entre personagens e figuras mitológicas que, independente de sua personificação, estabelecem um “cômodo sistema de referências mentais”, exercendo o papel de símbolos de uma motivação:

Tal coisa explica ao mesmo tempo a complacência de Keats para com as figuras mitológicas, seja como temas, seja como valores poéticos em esferas não mitológicas. A essencial plasticidade do panteão grego, a forte linha sensual que tão jubilosamente celebrará a pintura italiana do Renascimento, o rápido abandono de deidades abstratas e amorfas (Caos, Gea, Erebo, Nix, Urano) por aquelas que o louvor poético aproxima aos homens mediante uma estilização antropomórfica, deviam provocar em Keats o sentimento de todo poeta ante o mitológico – inesgotável catálogo de elementos aptos para o vôo lírico – (...). Para Shelley – como para nosso pranteado Valéry - a mitologia era esse *cômodo sistema de referências mentais* a que se pode apelar com a vantagem de prescindir de explicação ao leitor medianamente

su viaje - entendido como una "cura de almas", una educación no tanto espiritual como sensual -, el enamorado cruza botticellianamente una serie de frescos mitológicos: ve a Adonis dormido, a Cibeles, presencia la persecución de Alfeo y Aretusa, conoce a Glauco (...)"

44 “Circe” in *Bestiário*. (1951) 2 ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. p. 77-98

cultivado, cujas personificações se despem da contingência temporal para conservar somente suas motivações primárias à maneira de um símbolo transparente, Narciso, Prometeu...
(CORTÁZAR, 1996, p. 29, grifo do autor)

O conto “Circe”, de Cortázar, aos poucos delineia essa motivação que caracteriza Delia, protagonista da narrativa, cujas ações e cujo perfil remetem a Circe. A história começa com um narrador que retrata a situação da vizinhança: todos tinham medo de Delia porque havia boatos de que ela matara seus dois noivos. No entanto, Mario, o noivo número 3, não acredita nesses boatos. O narrador da história afirma que os vizinhos se afastaram, e que os pais de Delia, também temerosos, realizam todas as suas vontades, evitando com isso contrariá-la.

Além de seu conhecimento acerca da composição de venenos, à personagem de Delia são atribuídas outras características correspondentes a Circe, retiradas dos relatos do “catálogo mitológico” que a contemplam. Entre essas características estão a crueldade e a capacidade de controlar os animais. Assim, com respeito à crueldade, por exemplo, o narrador indica que, quando Mario jogava pedrinhas na janela da moça, para chamá-la, às vezes ela respondia, em outras ignorava. Mario “a ouvia rir lá dentro, um pouco malvadamente”⁴⁵. Também no caso da personagem de Cortázar, tal como acontecia com Circe, “todos os animais sempre se mostravam submissos”⁴⁶ em relação a ela. Cachorros e gatos a seguiam e obedeciam, borboletas pousavam em seus cabelos. Os seus pais revelam que este estranho domínio sobre seres naturais datava já da infância da filha, pois no relato confessam que desde menina ela brincava com aranhas.

No conto de Cortázar elementos mitológicos são utilizados como vetores poéticos, que são deslocados para esferas não-mitológicas. Noções tais como “valores poéticos”, “símbolo transparente” e “voo lírico”, utilizadas por Cortázar para referir-se ao modo como Keats trazia para o âmbito de sua poesia referências à mitologia clássica, podem muito bem servir para

45 *Bestiário*. (1951) 2 ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. 141 p. 79

46 IBID.

descrever o próprio recurso a certos seres presentes em “Circe”, e que podem ser examinados e discutidos a partir de uma perspectiva que neles procura encontrar algo como uma capa ou cobertura mitológica. São eles a aranha, o coelho, a borboleta, a mãe e o céu.

O método explorado por Cortázar, aproxima-se da descrição que Raúl Antelo faz ao abordar o método de Warburg no *Atlas Mnemosyne*. Segundo o texto, publicado na Revista da Abralic, “Warburg encontraria o estímulo da mitologia (Mnemosyne) para escapar do mito evolucionista (o factum) da cientificidade e do tempo pleno. A saída, a seu ver, seria a de uma causalidade dançada, de estirpe dionisíaca, girando em torno do vazio de sentido do sentido.” (ANTELO, 2009, p. 67)⁴⁷ Essa colocação reforça a relação entre Cortázar e o contraponto dionisíaco por meio da relação do autor com a mitologia.

2.1 A ARANHA

O narrador do conto informa que tais animais circulavam ao redor de Delia, de modo que é quase inevitável considerá-los a partir de sua carga simbólica, isto é, de seu poder de abrir outras vias de sentido para a narrativa. Em seu texto sobre Keats, Cortázar discorre sobre símbolos transparentes, denominação que no caso chama a atenção para a existência de certos lugares comuns interpretativos, que, ao menos idealmente, seriam percebidos pelos leitores. Mesmo nesse caso, todavia, o âmbito simbólico não perde toda a sua potência, de maneira que resta sempre a possibilidade de que a transparência imediata de certos símbolos não oblitere a capacidade de reverberação semântica.

Um dos símbolos recorrentes no conto é a aranha:

A mãe dizia que Delia brincava com aranhas quando era pequena. Todos se assombravam, até Mario que não tinha medo de aranhas. E as borboletas pousavam no seu cabelo – Mario viu duas numa tarde só, em San Isidro –, mas

47 ANTELO, Raúl, 2009. “O artista fantasma e a máquina mitológica”. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista-abralic/edicoes/detalhe/?id=15>>, acesso em 17/11/2016

Delia as afugentava com um gesto ligeiro.
Héctor lhe dera um coelho branco, que morreu logo, antes de Héctor. Mas Héctor se jogou em Puerto Nuevo, num domingo de madrugada. (CORTÁZAR, 1951, p. 80)

O próprio sobrenome de Delia, Mañara, é um anagrama de araña⁴⁸. A aranha é um símbolo de epifania lunar⁴⁹, ou seja, uma manifestação relacionada à divindade lunar, que é a definição de Circe na mitologia grega: deusa da lua. O fio da aranha se relaciona com o fio das Parcas, que na mitologia romana são as três deusas que tecem o destino dos homens⁵⁰. Essa relação se aprofunda nas muitas vezes em que o narrador se refere à tapeçaria e a ações relacionadas ao tecer durante seu relato. Ele afirma, por exemplo, que:

“As pessoas empregam tanta inteligência nessas coisas, e como tantos nós interligados formam afinal o pedaço de tapeçaria – Mario veria às vezes a tapeçaria, com nojo, com terror, quando a insônia entrava no seu quartinho”⁵¹. (IBID p. 81)

48 Outras narrativas assinadas por Cortázar fazem uso de anagramas, como “Lejana”, também de *Bestiário*. Além disso, “Sataras”, conto publicado postumamente em *Deshoras*, discute a relação anagramática. O anagrama entre “Mañara” e “araña” é indicado e discutido por Ana Lúcia Trevisan e Maria Luiza Guarnieri Atik em artigo publicado na revista “Todas as Musas”: TREVISAN, A.L. ; Atik . “Circe e Delia Mañara: nas teias do mito e do relato fantástico”. Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte (Online) , v. 1, p. 15-26, 2014, disponível em

<http://www.todasasmusas.org/11ana_lucia.pdf>, acesso em 13/01/2016.

49 Em “Aranha”. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 70-72

50 “Parcas”. VICTORIA, Luiz A. P., *Dicionário básico de mitologia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 116

51 *Bestiário*. (1951) 2 ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. 141 p. 81

Quando Delia começa a sair do luto pela morte do segundo noivo, ela chamava Mario e “levava-o para se sentar em frente à janela da sala e lhe explicava projetos de costura ou bordado”⁵². Alguns parágrafos adiante o narrador diz que ficava mais difícil falar sobre a história de Delia depois de passados tantos anos porque o assunto “está misturado com outras histórias que a gente reúne graças a pequenos esquecimentos, a falsidades mínimas que se tecem por trás das recordações”⁵³.

Ao caracterizar a recordação como um processo de tecitura, em que as lembranças e pequenas falsidades são traçadas como os fios num tear, compondo tanto as memórias quanto uma história, o narrador entremeia não apenas os processos de recordação e de esquecimento, mas indicando o caráter complementar de ambos. Um se preenche com o que encontra no outro. O narrador relaciona-os e os imbrica com o próprio processo de ficcionalização. Pouco antes de Mario descobrir que Delia lhe dava bombons recheados com baratas, ele nota na mesa de canto o “paninho com bordados futuristas”⁵⁴.

Essas alusões ao bordar são uma forma de estabelecer contato com a simbologia relacionada a Circe, explorada brevemente acima. As alusões estabelecem o bordar como o símbolo transparente a que se referiu Cortázar, atuando como um vetor do voo lírico, como uma maneira de inserir no texto um fragmento que resiste a uma leitura fechada. Também é uma alusão ao próprio processo de escritura do conto que, desde o título, dá pistas dos fragmentos que o compõem.

A simbologia da aranha é ainda mais ampla. Tanto no budismo quanto na Bíblia e no Corão, a aranha se relaciona com a fragilidade e a ilusão, elementos que trazem significação no que diz respeito à necessidade de interpretação da realidade. Assim, por exemplo, nos dois livros acima mencionados:

Construiu como a aranha a sua casa,
E como o guarda fez a sua choupana.
O rico, quando dormir, nada levará
consigo Abrirá os seus olhos e nada
achará. (JÓ, 27, 18)

52 IBID, p. 83

53 IBID p. 84

54 IBID p. 95

Mas a morada da aranha
é a mais frágil das
moradas. (CORÃO, 29, 40)

Essa fragilidade evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras. Assim, será a aranha a artesã do tecido do mundo, ou a do véu das ilusões que esconde a Realidade Suprema? A partir do segundo milênio a.C., nos mais antigos textos védicos da Índia, é justamente esta a questão colocada pelo mito, diferentemente interpretado de Maya, a Xákti ou companheira de Varuna. Para a filosofia budista, Maya evocará uma realidade ilusória, que é “vazia de ser”, i.e., desprovida de todo substrato metafísico. Para o bramanismo, ao contrário, a realidade é a existência, que é “verdadeira”, porquanto que a manifestação da essência: o véu de Maya, assim como a teia da aranha, exprime a beleza da criação, e Maya é uma deusa prestigiosa.” (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain., 2003, p. 71)

Como visto, também na filosofia budista, a aranha é aquela que é vazia de ser. Já para o bramanismo ela se relaciona com a manifestação da essência, seu véu exprime a beleza da criação.

Aracne também é um mito grego do qual existem algumas versões diferentes. Em uma delas, Atena, deusa da razão e filha de Zeus, era a mestra e patrona da tecelagem. Aracne, uma mortal, a desafiou, e elas ficaram frente a frente, bordando. Atenas bordou os doze deuses do Olimpo e os castigos sofridos pelos mortais que os desafiaram. Aracne, em resposta, bordou os episódios em que esses deuses se apaixonaram por humanos. Como castigo pela ousadia, ela foi transformada em aranha por Atena⁵⁵. Em outra versão do mito, Aracne era uma famosa bordadeira de Colofon, que venceu Minerva num desafio de

⁵⁵CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 70

bordar e foi perseguida pela deusa da sabedoria, inventora da escrita, da pintura e do bordado, que a transforma em aranha⁵⁶.

Essa simbologia da aranha soma camadas de sentido à narrativa em torno de Delia, ajudando a caracterizar a personagem como uma criatura bipolar, de aparência solar e personalidade sombria, que brinca com o destino dos que se aproximam dela. A simbologia também permite inserir o relato de Cortázar nesse contexto em que camadas de escrita, mitologia e imagens, enquanto instrumento poético, são tecidas cuidadosamente para delinear as feições do texto tal como o lemos.

2.2 COELHO

O coelho também é um símbolo relacionado com a lua e presente em muitas mitologias:

É preciso pensar na extrema importância do bestiário lunar nesta tapeçaria subjacente da fantasia profunda, onde estão inscritos os arquétipos do mundo simbólico, para compreender a significação das inúmeras lebres e coelhos, misteriosos, familiares e companheiros muitas vezes inconvenientes dos luars do imaginário. Povoam todas nossas mitologias, nossas crenças, nossos folclores. Até em suas contradições todos se parecem, como também são semelhantes às imagens da Lua. Com ela, lebres e coelhos estão ligados à velha divindade Terra-Mãe, ao simbolismo das águas fecundantes regeneradoras, ao da vegetação, ao da perpétua renovação da vida sob todas suas formas. Este é o mundo do grande mistério, onde a vida se refaz através da morte. (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. 2003. p. 540)

Na mitologia egípcia Osíris tem a forma de um coelho, e é “despedaçado e jogado nas águas do Nilo para assegurar a

⁵⁶“Aracne”. VICTORIA, Luiz A. P., *Dicionário básico de mitologia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 13

regeneração periódica”⁵⁷. Para os Maia-Quiché “a deusa Lua, vendo-se em perigo, foi socorrida e salva por um herói Coelho”⁵⁸.

É significativo, portanto, que o coelho branco oferecido a Delia por um de seus noivos tenha morrido. É significativo que o coelho tenha morrido antes do próprio noivo que o ofereceu, já que este animal é esse símbolo da vida que se refaz na morte, e que em muitos mitos é sacrificado para garantir essa renovação, como na mitologia egípcia, por exemplo. O narrador ressalta a relação entre as duas mortes e a ordem em que elas se dão ao escrever: “Héctor lhe dera um coelho branco, que morreu logo, antes de Héctor”, No caso de Delia, a oferta do coelho não salvou a vida de Héctor.

2.3 BORBOLETA

É simbólico o fato de as borboletas pousarem no cabelo de Delia e ela as afugentar. No Bhagavad-Gita, texto sagrado hindu, as borboletas são aquelas que se precipitam para a morte ao serem atraídas pela chama, sendo a partir daí comparadas aos homens que buscam se autodestruir. “Como as borboletas se precipitam para a sua morte na flama brilhante, assim os homens correm para a sua perdição”⁵⁹, diz o Bhagavad-Gita. De certa forma, era isso que acontecia com os noivos de Delia, atraídos pela sua beleza, os vestidos claros, saias esvoaçantes e os cabelos louros, que o narrador ressalta, estabelecendo um contraste entre a imagem solar de Delia e o luto frequente em sua vida: “Era penoso presenciar o sorriso velado de Delia quando colocava o chapéu diante do espelho, tão loura sobre o luto.”⁶⁰

No Japão as borboletas são símbolo de espíritos viajantes, sua presença anuncia a morte de alguém próximo. Da mesma forma, Delia por várias vezes anuncia a morte dos animais que a cercam. Primeiro foi o peixe. Ela disse que o peixe colorido

57 IBID p. 541

58 IBID p. 541

59 “BORBOLETA” CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 138

60 CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. (1951) 2 ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. p. 79

estava triste e quando Mario disse que era bom trocar a água do aquário mais vezes, Delia respondeu “Não adianta, ele está velho e doente. Vai morrer amanhã.”⁶¹ O peixe, que havia sido presente da mãe de Héctor, morre no dia anunciado por Delia, e Mario lembra-se disso quando começa a receber cartas anônimas. As cartas vinham acompanhadas por recortes de jornal com a notícia da morte de Héctor e insinuavam que a morte por afogamento não havia sido suicídio.

Depois Delia anuncia que o gato vai morrer. Diz que ele sofria com bolas de pelo e defende um tratamento com óleo de castor. Seus pais sugerem deixá-lo no quintal, “que ele mesmo escolhesse as ervas curativas. Mas Delia disse que o gato ia morrer”⁶². A profecia se cumpre quando Mario desmascara Delia. Quando ele encontra um pedaço de barata dentro do bombom que ela lhe dera, em seguida vê na cozinha o gato, com farpas enfiadas nos olhos, se arrastando para morrer dentro de casa.

A borboleta era um símbolo da alma para os Astecas e as asas de borboleta também foram usadas para representar Psique, na mitologia grega, que ainda postulava que a alma dos mortos deixava o corpo na forma de uma borboleta⁶³.

Mario estrangula Delia ao descobrir que ela lhe dava bombons com insetos dentro e sente pena dos pais da moça. No último parágrafo o noivo afirma que “Sentiu muita pena dos Mañara que tinham ficado ali escondidos e esperando que ele – finalmente alguém – fizesse calar Delia que estava chorando, fizesse parar finalmente o pranto de Delia.”⁶⁴

2.4 OUTROS SÍMBOLOS

Mario se refere à sua mãe como Mãe Celeste. A referência a uma mãe específica via adoção de um nome genérico grafado com letras maiúsculas é uma forma empregada por muitas mitologias para aludirem a uma divindade, no caso a uma figura criadora. Muitas deusas foram relacionadas à fertilidade e à

61 IBID, p. 90

62 IBID, p. 95

63 “BORBOLETA” CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p.

138

64 IBID, p. 98

maternidade. Na mitologia grega foram as deusas Gaia, Réia, Hera, Deméter; para os egípcios, Ísis; para os hindus, Kali. No cristianismo Maria, a virgem, é a mãe de Cristo, a encarnação do divino.

Também o céu se relaciona com o transcendente. No livro do Apocalipse, por exemplo, o céu é a morada de Deus⁶⁵ e fonte de poder. Na China o imperador é filho do céu⁶⁶. No cristianismo é a morada dos bem-aventurados. Durante todo o conto, Mãe Celeste se opõe ao relacionamento de Mario com Delia, e chega a cortar relações com o filho como represália ao noivado dos dois. Fica estabelecida, assim, uma dualidade entre aquela que está relacionada ao céu (a figura materna) e Delia, que está cercada por símbolos relacionados ao misterioso, isto é, a lua, a noite, os feitiços.

Esse histórico relacionado aos símbolos mencionados traz uma abertura para a análise do conto. Esses animais, identificados pelos nomes com que são referidos, que podem parecer aleatórios em uma primeira leitura, se colocam como partes de uma colagem que atua no nível simbólico, o que pode ser verificado quando se reflete sobre o uso que deles foi feito por vários escritores e artistas, em diversas ocasiões.

Se para Shelley a mitologia era um catálogo de fácil acesso para o leitor médio, para Cortázar a simbologia relacionada aos animais adquire o mesmo status da mitologia a partir da inserção desses “personagens” na narrativa.

Com a criação desses pontos de abertura nesta e em outras narrativas, o trabalho literário de Cortázar pode servir como ilustração da definição de obra aberta postulada por Umberto Eco. Os textos de Cortázar, deste modo, podem ser caracterizados a partir de sua apreensão de uma forma barroca, conforme define Benjamin, o fragmento, o estilhaço, é a matéria-prima da construção simbólica do conto. Com seu dinamismo, o uso das ruínas ao mesmo tempo instiga o leitor a ter um papel ativo no que diz respeito às interpretações:

65 “No Apocalipse o céu é a *morada* de Deus, maneira simbólica de designar a distinção entre o criador e a sua criação.” CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 229, grifo do autor.

66 “Na China, o imperador será feito *filho do céu*”. IBID, p. 227, grifo do autor.

Num rápido esboço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta” barroca. Nesta, nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno a um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma idéia de “essencial” do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é encarada como a primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao hábito do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dêle atos de invenção (ECO, 1971. p. 44)⁶⁷.

A explanação de Umberto Eco, que percebe no barroco a primeira manifestação de uma sensibilidade moderna, pode ser relacionada com os escritos de Benjamin sobre o drama barroco alemão no que se refere à ruína, ao fragmento como fonte de criação e ao uso da alegoria como forma de criar uma rede de significados que impede uma leitura linear e direta:

67 ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Pérola de Carvalho, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Todo signo que apareça ligado a outro e dos outros receba sua fisionomia completa significa de modo vago. Cada significado, que não possa ser apreendido, senão ligado com outros significados, deve ser percebido como ambíguo. (ECO, 1971, p. 84-85)

2.5 ROSSETTI E A SEREIA

Outro estrato simbólico é estabelecido no conto “Circe”, de Cortázar, pela epígrafe: um trecho de “The orchard-pit”, do poeta e pintor Dante Rossetti. Apesar de existir um poema de Rossetti com o nome de “The orchard-pit”, o trecho selecionado por Cortázar faz parte de uma versão em prosa que é considerada um rascunho para o poema.⁶⁸

Nele, Rossetti narra a história de um homem que tem sempre o mesmo sonho: ele sonha com uma sereia e em cada sonho contempla novos fatos em seu relacionamento com ela. Primeiro ele a vislumbra ao longe, ao lado de uma macieira e de uma cova cheia de homens quase transparentes, alguns já feitos apenas de ossos. Um dia ele aceita dela uma maçã, e a morde, e então eles se tornam amantes.

Os homens me dizem que o sono tem muitos sonhos; mas toda a minha vida eu sonhei apenas um sonho.

Eu vejo um fosso cujas laterais são o leito seco de um córrego, e esse terreno inclinado é coberto por macieiras silvestres. Junto da maior árvore, no tronco de onde partem galhos que se bifurcam, fica uma bela mulher de cabelos dourados, que canta, com um braço alvo esticado ao longo de um ramo da árvore, e com o outro segurando diante de si uma brilhante maçã vermelha, como se a estendesse para alguém que desce a ladeira. Abaixo de seus pés as árvores ficam cada vez mais densas e se espalham por todo o fosso, de ambos os lados, através do abismo profundo

68 Conforme consta na seguinte edição: ROSSETTI, Dante Gabriel. *Dante Gabriel Rossetti, An anthology*. F. L. Lucas (org., 1933) Cambridge University Press, New York, 2014 p. 144

abaixo: e o poço está cheio de corpos de homens.

Eles se amontoam em bandos abaixo da teia de ramos, com suas maçãs mordidas em suas mãos; e alguns são não mais do que ossos antigos agora, e alguns parecem ter morrido ontem. Ela permanece sobre eles no vale, e canta para sempre, e ainda oferece sua maçã. Este sonho não me mostra nenhum lugar estranho. Eu conheço o vale, o conheço desde a infância, e ouvi muitas histórias daqueles que lá morreram pelo feitiço das sereias.

(IBID p. 144-145, tradução minha)⁶⁹

Num outro momento ele ouve pela primeira vez o canto da sereia e percebe que, ao morder a maçã, foi levado para o fosso de homens que jaziam aos pés da moça. Ele acorda em sua cama, ainda com a sensação da maçã em suas mãos.

E agora a canção da sereia tornou-se mais clara conforme eu fui. No início, ela cantou 'Venha para o Amor'; e da doçura do Amor ela disse muitas coisas. Em seguida, ela cantou, 'Venha para a Vida'; e a Vida era doce em sua

69 The Orchard-Pit (1869, prose-draft)

Men tell me that sleep has many dreams; but all my life I have dreamt one dream alone.

I see a glen whose sides slope upward from the bed of dried-up stream, and either slope is covered with wild apple-trees. In the largest tree, within the fork whence the limbs divide, a fair, golden-haired woman stands and sings, with one white arm stretched along a branch of the tree, and with the other holding forth a bright red apple, as if to someone coming down the slope. Below her feet the trees grow more and more tangled, and stretch from both sides across the deep pit below: and pit is full of the bodies of men.

They lie in heaps beneath the screen of boughs, with her apples bitten in their hands; and some are no more than ancient bones now, and some seem dead but yesterday. She stands over them in the glen, and sings for ever, and offers her apple still.

This dream shows me no strange place. I know the glen, and have known it from childhood, and heard many tales of those who have died there by the Siren's spell. (ROSSETTI, 2014, p. 144-145)

canção. Mas, muito antes de eu alcançá-la, ela já sabia que toda sua vontade era minha; e então sua voz tornou-se mais suave do que nunca, e suas palavras foram: 'Venha para a Morte'; e o nome da Morte em sua boca tinha a languidez das coisas mais doces que existem. E então meu caminho tornou-se claro; e ela permaneceu em minha frente na bifurcação da árvore que eu conhecia tão bem, brilhando agora como uma lâmpada sob a lua. E um beijo eu tive de sua boca, enquanto eu tomava a maçã de sua mão. Mas enquanto eu a mordi, um turbilhão tomou meu cérebro e meu pé tropeçou; e eu senti que caía através dos galhos emaranhados sob seus pés, e vi os rostos brancos e mortos que me deram as boas vindas ao poço. E então eu acordei frio em minha cama: mas ainda parecia que eu estava de fato entre aqueles que serão meus companheiros para sempre, e podia sentir ainda a maçã em minha mão.”⁷⁰ (IBID, p. 148)

Além da afinidade entre a escolha de um tema mitológico no texto de Rossetti e no de Cortázar, Rossetti também fez uso dos elementos do mito da sereia numa mescla com elementos simbólicos de outra ordem: a maçã e a mordida na maçã, como

70 And now the Siren's song rose clearer as I went. At first she sang 'Come to Love'; and of the sweetness of Love she said many things. And next she sang, 'Come to Life'; and Life was sweet in her song. But long before I reached her, she knew that all her will was mine: and then her voice rose softer than ever, and her words were, 'Come to Death'; and Death's name in her mouth was the very swoon of all sweetest things that be. And then my path cleared; and she stood over against me in the fork of the tree I knew so well, blazing now like a lamp beneath the moon. And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit. And so I woke cold in my bed: but it still seemed that I lay indeed at last among those shall be my mates for ever, and could feel the apple still in my hand.” (ROSSETTI, 2014, p. 144-145)

sinal da perdição, são uma alusão à expulsão de Adão e Eva do paraíso. Como o trecho que Cortázar selecionou não faz referência à sereia, apenas à maçã, a alusão ao mito é menos evidente, mas ainda assim, a epígrafe somada ao título já forma uma camada que alude a esse substrato mitológico. Essa relação com o tema bíblico é reforçada no trecho em que o narrador questiona “Have they any souls out of those bodies? Or are the bodies still the house of the soul, the Siren’s prey till the day of judgment?”⁷¹. Essa frase coloca a sereia como guardiã das almas que aguardam o dia do julgamento, como se o fosso de corpos que jaz aos seus pés fosse um tipo de purgatório.

A escolha de um texto de Dante Gabriel Rossetti para a epígrafe reitera o interesse de Cortázar pela relação entre a palavra escrita e a imagem. Rossetti foi pintor e poeta e, de acordo com Bryan Donnelly, advém daí a dificuldade de analisar sua obra, que para Donnelly⁷² deveria ser realizada levando em conta as duas modalidades artísticas de que o artista se servia, tomando-as como um todo orgânico no qual uma complementa a outra. Ou melhor, suplementaria a outra, levando em conta a conceituação que Jacques Derrida propõe para a noção de suplemento, que, trazida a esta discussão, indica que escritura e pintura operam não apenas ao modo de signos uma em relação à outra, mas também como signos de algo para o qual apontam, e apenas se limitam a apontar, na medida em que é para elas

71 “Eles têm quaisquer almas fora desses corpos? Ou são os corpos ainda a casa da alma, a presa da sereia até o dia do julgamento?” (tradução minha) (ROSSETTI, 2014, p. 145)

72 “Rossetti’s reputation as one of the major figures of the Victorian period is widely accepted, but for some reason his work seems to occupy a somewhat reluctantly acknowledged, if not altogether marginal space in literary studies. As Richard Wendorf puts it, “Rossetti has become the *noli me tangere* of nineteenth-century British cultural history.” This may perhaps be due to the intermedial nature of his work itself, making it difficult, as Elizabeth Prettejohn argues, to know exactly what to do with his work, or where it belongs. Prettejohn’s comprehensive assessment of Rossetti studies articulates the problematic task of reading Rossetti’s words and images together: “Rossetti’s most obvious distinction - that he was both a painter and a poet - also proves to be the persistent critical problem in discussion of his work in either medium.” (IBID)

impossível concretizá-lo (essa que é uma das leis ou imperativos da linguagem, em qualquer de suas versões)⁷³:

A reputação de Rossetti como uma das principais figuras do período vitoriano é amplamente aceita, mas por alguma razão, seu trabalho parece ocupar um espaço um pouco relutantemente reconhecido, se não totalmente marginal, nos estudos literários. Como Richard Wendorf afirma, "Rossetti tornou-se o *noli me tangere* da história cultural britânica do século XIX". Talvez isso se deva ao caráter intermediático de sua obra, tornando difícil, como diz Elizabeth Prettejohn, saber exatamente o que fazer com seu trabalho ou a que área ele pertence. A avaliação abrangente de Rossetti feita por Prettejohn articula a tarefa problemática de ler as palavras e as imagens de Rossetti em conjunto: "A distinção mais óbvia de Rossetti - que ele era pintor e poeta - também se revela como um persistente problema crítico na discussão de seu trabalho em qualquer um dos meios." (IBID - tradução minha).

A solução, proposta por Brian Donnelly, foi evitar a classificação, razão pela qual ele trata tanto as pinturas quanto os poemas como parte de um todo, procurando analisar relações intertextuais que se estabelecem nesse coletivo, ou melhor,

73 "Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa." DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro, SP: Perspectiva/EDUSP, 1973; p. 178 (itálicos do original).

entroncamento ou relacionamento, entre os campos das palavras e o das imagens:

Para esse fim é minha intenção neste livro perseguir uma abordagem que considere a poesia de Rossetti de forma que sejam incorporadas as inconsistências e indistincções da obra de Rossetti de forma coletiva. A maneira como esse trabalho resiste à classificação facilita a realização de um estudo que não busque classificar ou formalizar uma abordagem para com a obra, preferindo, ao invés disso, fazer experiências com as relações intertextuais que a obra de Rossetti apresenta, uma complicada trama, coleção interlocutiva de imagens e palavras. A obra de Rossetti é introspectivamente interrogativa, incansável, e em última análise circular. (DONNELLY, 2015. p. 15, tradução minha)⁷⁴

Uma intenção semelhante norteia este trabalho, no que tange à análise de escritos e pinturas de Cortázar e Magritte aqui propostos.

2.6 CATÁLOGO MITOLÓGICO

Levando em conta a constelação mitológica e simbólica que se relaciona com “Circe” e que inclui o título do conto, sua epígrafe e a utilização de animais como símbolos, é possível ter uma ideia do “catálogo” que Cortázar utilizou para elaborar a personagem de Delia e toda a narrativa em torno dela.

74 “To that end is my intention in this book to pursue an approach that considers Rossetti’s poetry as a mode for allowing for an even embracing the inconsistencies and the indistinctness of Rossetti’s work as a collective. The way this corpus resists classification facilitates a study that does not seek to classify or formalize an approach to his work, preferring instead to experiment with the intertextual relations Rossetti’s work fosters, a complicated interlocking, interlocutive collection of words and images. Rossetti’s oeuvre is introspectively interrogative, restless, and ultimately circular.”. (DONNELLY, Brian. *Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet*. Routledge, New York. 2015).

Ela tem elementos de Circe, mas, ao contrário da feiticeira, que eventualmente era rejeitada por aqueles por quem se apaixonava, a Circe de Cortázar exerce o encantamento das sereias sobre os homens. Circe-sereia torna-se ainda mais perigosa e interessante. É uma criatura mitológica monstruosa que Cortázar insere em uma família burguesa de Buenos Aires.

Ainda em *Imagem de John Keats*⁷⁵, Cortázar escreveu:

Bridges vê muito bem o que o poema torna obscuro por acumulação. No início Endimião não está conectado plenamente às suas circunstâncias; é o perfeito adolescente apaixonado pelo ideal, pronto para ignorar ou difamar o seu mundo em favor da quimera. Ainda que não se diga, as dolorosas jornadas são impostas ao pastor como uma ascese; a lua (e aqui a grande inversão do simbolismo mitológico tradicional, e a adesão aos princípios vitais de Keats) quer amar a um homem - não a uma nostalgia do divino inalcançável. Completando a insinuação de Bridges, me parece que a viagem de Endimião o distancia cada vez mais do céu, ao aproximá-lo dos mistérios da terra, água e ar. Se ele transita entre os deuses e amantes mitológicos (que para o leitor inadvertido pode dar a impressão de um desejo, da parte de Keats, de "espiritualizar" a coisa), não esqueçamos que o mundo real de Endimião é a Grécia mitológica, de modo que os deuses e seres sobrenaturais que nele habitam são tão reais para o pastor como lagos e brejos para os personagens de Wordsworth. Isso explica porque Endimião pode enamorar-se da donzela índia, que se oferece corporalmente depois de sua vã caça às sombras. Ama muito a Cynthia, mas a donzela lhe atrai porque é fruto maduro da sua longa viagem por uma realidade antes depreciada. O Endimião distanciado e cheio de energia do começo, o vago Manfredo perseguidor do inalcançável é substituído pelo homem que enfim pousa na

75 CORTÁZAR, Julio. *Imagem de John Keats*. Madri: Alfaguara, 1996.

Terra e a encontra formosa. E justamente então a Lua, como se só tivesse esperado esta poetização (como a entende Keats) de seu amante, revela sua identidade com a jovem índia e com Cynthia - essa deusa fantasma, há tanto tempo evasiva⁷⁶. (CORTÁZAR, 1996, p. 117, tradução minha).

Cortázar analisa, portanto, a forma como Keats realiza transformações nos personagens mitológicos e se refere a essa operação com entusiasmo, denominando o mecanismo de “estupendo trastrocamiento del simbolismo mitológico tradicional”.

Portanto, quando Cortázar afirma que Keats se estimulou com os motivos da mitologia, torna-se possível afirmar que com

76 Texto original: Bridges ve muy bien lo que el poema torna oscuro por acumulación. Al comienzo Endimion no está adherido com plenitud a su circunstancia; es el perfecto adolescente enamorado del ideal, pronto a desconocer o vilipendiar su mundo en favor de la quimera. Aunque no se diga, las penosas jornadas le son impuestas al pastor como una ascesis; la luna (y aquí el estupendo trastrocamiento del simbolismo mitológico tradicional, y la adhesión a los principios vitales de Keats) quiere amar a un hombre -no a una nostalgia de lo divino inalcanzable-. Completando la insinuación de Bridges, me parece que el viaje de Endimión lo va alejando cada vez más del cielo, al acercalo a los misterios de la tierra, del agua y del aire. Si ello transcurre entre dioses y amantes mitológicos (lo que para el lector inadvertido puede dar la impresión de un deseo, por parte de Keats, de "espiritualizar" la cosa), no se olvide que el mundo real de Endimión es la Grecia mitológica, de modo que los dioses y los seres sobrenaturales que lo pueblan son tan reales para el pastor como los lagos y los brezos para los personajes de Wordsworth. Esto explica que Endimión pueda enamorarse de la doncella india, que se le ofrece corporalmente después de su vana cacería de sombras. Mucho ama a Cynthia, pero la doncella le atrae porque es ya el fruto maduro de su largo periplo por una realidad antes depreciada. El Endimión distanciado y lleno de esplín del comienzo, el vago Manfredo perseguidor de lo inalcanzable es sustituido por el hombre que desembarca al fin en la tierra y la encuentra hermosa. Y justamente entonces la Luna, como si sólo hubiera esperado esta poetización (según la entiende Keats) de su enamorado, revela su identidad con la joven india y con Cynthia - esa diosa fantasma hace tanto tiempo evasiva.

ele ocorreu o mesmo. Em alguns contos de Cortázar isso fica mais claro, porque o processo de apropriação/colagem envolve o uso do mesmo nome, como no caso de “Circe”.

Cortázar se refere à mitologia em “A urna grega na poesia de John Keats” como um catálogo de elementos aptos para o voo lírico, como um ponto de partida para a construção literária. Isso pode ser observado na construção de personagens, como no caso de Delia, no conto “Mênades”,⁷⁷ e também na construção de um cenário, como no caso de “O ídolo das Cíclades”.

As mênades, na mitologia grega, são as filhas de Endimião com Circe, mulheres que acompanham Dionísio e participavam do culto em homenagem ao deus da loucura. Em “Mênades”, Cortázar narra a história de uma apresentação de orquestra na qual o público, em êxtase, grita, empurra, troca socos e se joga no palco e em várias partes do teatro, maravilhado com a música. Depois levam embora, nos braços, o maestro e os músicos. Uma das personagens do conto se chama Doutor Epifânia, que em grego (epipháneia) significa 'aparição, manifestação divina'⁷⁸. As mênades, por sua vez, são definidas a partir de sua relação com uma manifestação divina:

Mênades (G. Mainades). As Mênades, cujo nome significa "Desvairadas", eram as Bacantes divinas do séquito de Diôniso (v.). As primeiras Mênades eram ninfas que criaram o deus. Dominadas por uma loucura mística inspirada por Diôniso, elas vagavam pelos campos, bebendo a água das fontes como se se tratasse de leite e mel. As Bacantes humanas seguiam freneticamente o deus, imitando o comportamento frenético das Mênades divinas, e obedecendo cegamente a Diôniso, sob cuja influência iam até o

77 CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. (1956). 1.ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. p. 81-94

78 Do grego *epipháneia*. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007. 3 ed. p. 307

extermínio dos incrédulos. Vv. Orfeu e Penteu. (KURY, 2008, p. 262)⁷⁹

O verbete aponta uma relação das mônades com Orfeu porque elas teriam sido responsáveis pela morte⁸⁰ dele. Ultrapassadas porque Orfeu permanecia fiel a Eurídice depois da morte de sua esposa, elas teriam despedaçado o corpo do músico. O conto “Mônades”, de Cortázar, é também uma alusão à relação das mônades com Orfeu, já que o episódio de delírio que o texto relata ocorre durante um concerto e termina com a multidão, em êxtase, invadindo o palco e levando nos braços o maestro que, como Orfeu, encantava a todos com sua música. No mito de Orfeu, sua música era tão comovente que ele foi capaz de persuadir Prosérpina e Plutão para que permitissem a saída de Eurídice do reino inferior⁸¹. Mas se o Orfeu⁸² mítico acalmava as

79 KURY, Mário Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*, 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

80 “Orfeu - cuja etimologia não está comprovada, aponta para a raiz orpho, “privado de”. Hipótese plausível e influenciada pela existência de orfanós, cujo sentido primeiro é também o de “privado de”, a exemplo de órfão (...). O herói, segue o mito, não conseguia esquecer a esposa, desprezando todas as mulheres da Trácia. As mônades, ultrapassadas pela fidelidade de Orfeu à memória sagrada da amada, despedaçam-no”.

81 BULFINCH, Thomas. *Livro de ouro da mitologia: Histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 226

82 Sobre a escolha de do mito de Orfeu como tema, cabe ressaltar a análise que Paulo Eduardo de Barros Veiga fez em sua dissertação de mestrado: *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu: Um estudo sobre a Poética da Expressão, seguido de Tradução e Notas* - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94143>>.

“Na literatura francesa, a referência ao poeta trágico é inumerável, a exemplo de Jodelle, Victor Hugo, Nerval, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Apollinaire. Na arte cinematográfica francesa, Jean Cocteau, em seus filmes *Orphée* (1950) e *Le testament de Orphée* (1960), trata do mito de Orfeu. O cineasta francês Marcel Camus, em *Orfeu Negro* (1959), a partir do roteiro de Vinícius de Moraes, traz um Orfeu ambientado na realidade urbana do Rio de Janeiro. Na literatura alemã, o poeta Rilke dedicou-se com mais fôlego a Orfeu, ao compor os seus famosos *Sonnettes an Orpheus*.

feras e comovia os deuses, o maestro causa o caos com sua música: é o estopim para a dança brutal das ménades que no seu ápice, no final do conto, termina com a sugestão de que o maestro havia sido devorado pelas mulheres enlouquecidas.

Uma mulher de vermelho é destacada pelo narrador em alguns momentos. Ela incita a multidão e destaca-se em meio ao caos que se instala no teatro. Depois que a multidão leva o maestro embora nos braços, a narrativa é encerrada com a afirmação de que “a mulher de vermelho ia na frente, com o olhar altaneiro e quando estava ao seu lado vi que passava a língua pelos lábios, lenta e gulosamente passava a língua pelos lábios que sorriam.”⁸³ Essa frase insinua que o maestro havia sido, ou seria, em breve, devorado pela multidão ensandecida.

Tal passagem reforça a relação entre o conto e o mito de Orfeu pois, se, em geral, as narrativas sobre Orfeu estabelecem que ele foi despedaçado pelas ménades e que seu corpo foi jogado no rio, em algumas versões consta que as Ménades despedaçaram e devoraram Orfeu⁸⁴. Uma das ménades também matou e devorou

Nas artes plásticas, Bellini, Ticiano, Ingres, Moreau, entre outros, reavivaram vários mitos clássicos, entre eles, o de Orfeu. O escultor russo Ossip Zadkine retrata Orfeu em diversos trabalhos. Na música, a mais famosa referência ao mito de Orfeu é de Gluck, músico alemão que compôs uma ópera, em italiano, intitulada *Orfeo ed Euridice*. Além dele, têm-se Telemann, Haydn, Liszt, Offenbach, Milhaud, Orff, Berio, entre outros.

Enfim, há muitos artistas, em cujas obras o mito de Orfeu predomina: Politién, Calderón, Rameau, Delacroix, Proust, Anouilh. A lista é bastante extensa. O mito está presente, inclusive, em obras de artistas japoneses, como o compositor Toru Takemitsu, autor de *Yuridis* (Euridice).” VEIGA, 2011, p. 24

83 CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. (1956). 1.ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. p. 77

84 “É difícil saber em que consistia, na época clássica, o orfismo, isto é a corrente de ideias religiosas, ligada ao trágico Orfeu, profeta de Dioniso, que havia exercido o poder mágico da música e descera aos infernos, antes de ser despedaçado e devorado pelas Ménades”. p. 97 FREIRE, António. Teísmo Helénico e Ateísmo Actual – Braga, Faculdade de Filosofia, 1983. In-8.º; de 331-IV págs. A narrativa em que consta a morte de Orfeu teria se perdido no *Bassarai* de Ésquilo: “For the more established account, see Ovid *Metamorphoses* 10.83-84;

o próprio filho, Penteu, que se opunha ao culto de Dionísio. O consumo de carne crua e o canibalismo são recorrentes nas descrições das mênades assim como o frenesi e o uso da força para criar o delírio e o caos:

Associadas às Tíades encontramos o grupo místico feminino mais próximos aos homens selvagens: as mênades ou bacantes. As mênades formavam o cortejo de selvagem frenesi que acompanha Dionísio; tem sido dito que elas eram originalmente ninfas que amamentaram o deus, e em seguida foram suas amantes. As mênades - "mulheres loucas" - percorriam as montanhas e florestas como animais, pois Dionísio lhes inspirava tal poder que podiam matar feras e arrancar árvores. Caçavam animais e devoravam sua carne crua, o que está ligado à omofagia (consumo de carne crua) do ritual dionisiaco: as mênades, em êxtase, comiam partes cruas de um animal ou de uma criança, a fim de incorporar o Deus em seu seio. Estas mulheres selvagens acompanharam Dionísio em sua viagem da Frígia para a Trácia, e fizeram parte do exército dionisiaco que foi para a Índia (no qual também estavam centauros, de acordo com o poeta Nonno). Foram as mênades que mataram cruelmente Orfeu, e foi uma mênade, Agave, que em frente a uma multidão de mênades assassinou seu filho, Penteu, que se opôs ao culto dionisiaco em Tebas (de acordo com o impressionante relato de Eurípides em "As Bacantes"). A história imaginativa do poeta Nonno de Panópolis nos dá uma ideia do êxtase selvagem das mênades:

"Elas cobrem o peito com a pele manchada do leopardo ou do fulvo verco montanhês, pisando descalças ervas daninhas e espinhos,

the other had been offered by Aeschylus in the lost Aeschylus in the lost Bassarae, the earliest description of Orpheu's death of which we have evidence" BERNSTOCK, Judith E. *Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth-century Art.*, SIU Press, 1991, p. 184

subindo em árvores, ou ágeis e ousadas saltam de rocha em rocha na borda do precipício. O animal que cai sob seus cruéis golpes é destruído, e sem parar de correr, excitadas com entusiasmo religioso, se entregam entre si a danças iradas e jogos sangrentos."

Dicionário de Mitologia, p. 123 ⁸⁵ (BARTRA, 1998, p. 26, tradução minha) ⁸⁶

Tanto Circe quanto as ménades fazem parte do catálogo que Cortázar compartilha com Keats. Uma das interpretações do

85 Original: "Asociadas a las tíades encontramos el grupo místico femenino más cercano a los hombres salvajes: las ménades o bacantes. Las ménades formaban el cortejo de salvaje frenesí que acompaña Dionisos; se ha dicho que originariamente fueron ellas las ninfas que amamantaron al dios, y que luego fueron sus amantes. Las ménades - las "mujeres locas" - deambulaban por las montañas y los bosques como bestias, pues Dionisos les inspiraba tal poder que podían matar fieras y desenraizar árboles. Cazaban animales y devoraban su carne cruda, lo cual se vincula con la omofagia (consumo de carne cruda) del ritual dionisiaco: las ménades, en éxtasis, comían crudas las partes de un animal o de un niño, con objeto de incorporar en su seno al dios. Estas mujeres salvajes acompañaron a Dionisos en su viaje de Frigia a Tracia, y formaron parte del ejército dionisiaco que fue a la India (en el que también iban centauros, según el poeta Nonno). Fueron las ménades las que mataron cruelmente a Orfeo, y fue una ménade, Agave, quien al frente de una muchadumbre de bacantes asesinó a su hijo Penteo, que se había opuesto al culto dionisiaco en Tebas (según el impresionante relato de Eurípides en *Las Bacantes*). El imaginativo relato del poeta Nonno de Panópolis nos da una idea del éxtasis salvaje de las ménades: "Cubren el pecho con la manchada piel del leopardo o con la del montaraz cervatillo; pisan descalzas malezas y espinas, trepan a los árboles, o bien ágiles y atrevidas saltan de peña en peña al borde de los precipicios. Al animal que cae bajo sus crueles golpes lo destrozan, y sin cesar, corriendo, animadas de religioso entusiasmo, se entregan entre sí a furiosas dansas y sangrientos juegos". Dicionário de mitologia, p. 123"

86 BARTRA, Agustí Roger. *El salvaje en el espejo*, Ediciones Era, México (1992), 1998

poema “La belle dame sans merci”, de Keats, afirma que a dama cruel a quem o poema seria uma releitura do mito de Circe⁸⁷.

Ambos também utilizaram como cenário as ilhas Cíclades. Cortázar cita, no artigo sobre a urna grega, o poema de Keats, “A Homero”, que fala sobre as ilhas gregas Cíclades. As mesmas ilhas são o cenário do conto “O ídolo das Cíclades”⁸⁸, que narra a história de dois amigos arqueólogos e de uma estatueta que os influencia e os leva a celebrar um sacrifício.

Em ao menos parte de seus contos, portanto, Cortázar escolheu percorrer a via sinalizada pela leitura realizada por Hölderlin sobre a herança da mitologia clássica. Trabalhou com elementos do helenismo, encontrando neles o êxtase hiperbólico das ménades, o prazer desmedido de Circe ao envenenar seus pretendentes, o transe das Cíclades, que induzem ao ritual de sacrifício.

87 “In her reading, Susan J. Wolfson argues that *La Belle* can be associated with Circe from Endymion and the serpent-like Lamia, who both offer the experience of luxury with emasculating the male characters and betraying them to their doom (‘Keat’s “Gordian Complication” 81)”. SCHULKINS, Rachel. *Keats, Modesty and Masturbation*, Ashgate, Canada, 2014, p. 111-112.

“Em sua leitura, Susan J. Wolfson argumenta que La Belle pode ser associada à Circe de Endimião e à Lamia com características de serpente, ambas oferecem a experiência da luxúria através da castração dos personagens masculinos a quem traem para sua perdição.” (tradução minha)

88 CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. (1956). 1.ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014 p. 59 a 80

3 MAGRITTE E O MITO

É possível estabelecer muitas semelhanças e citações a partir dos quadros de Magritte. Em seus títulos, por exemplo, Magritte se refere a muitas obras literárias. *Le monde perdu* e *L'interprétation des rêves* são alguns dos muitos quadros de Magritte que remetem a uma obra literária, assim como *Shéhérazade*, *La condition humaine*, *L'Ile au trésor*, *Les affinités électives* e *La philosophie dans le boudoir*.

Le monde perdu - O mundo perdido, em tradução literal, é o título de um livro de Arthur Conan Doyle, autor das histórias de Sherlock Holmes, que nesse romance conta a história da descoberta de uma nova terra e da relação dos descobridores com as pessoas que habitavam o local. A própria imagem do quadro parece um mapa:

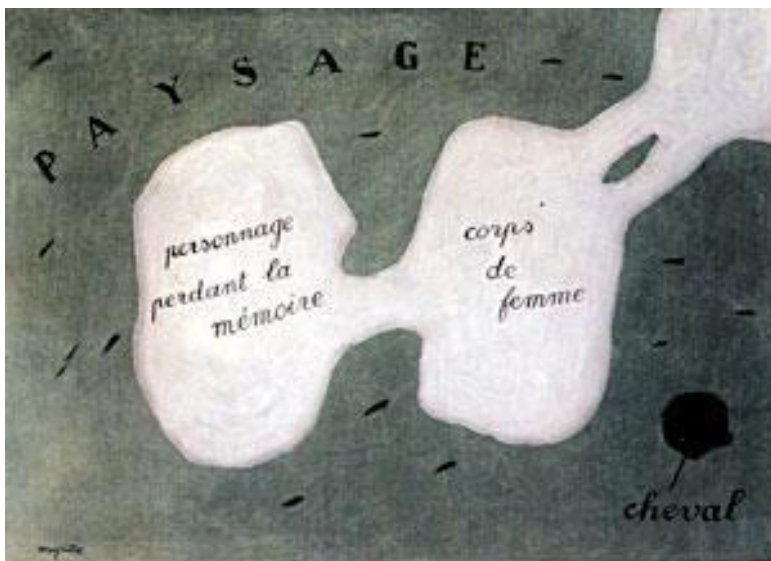


Figura 5: *Le monde perdu*, 1928. Fonte: Matteson Art <http://www.mattesonart.com>. Acesso em 25/02/2016.

L'Ile au trésor - A ilha do tesouro – é o título de um livro de Robert Louis Stevenson que conta a história de um marinheiro que morre em circunstâncias misteriosas e deixa um mapa do tesouro dentro como herança.



Figura 6: L'Île au trésor (1942). Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Fonte: www.fine-arts-museum.be. Acesso em 25/02/2016.

Já o quadro *Shéhérazade* é uma referência à personagem de *As mil e uma noites*, que sobrevive, apesar de destinada à morte, graças a seu talento de provocar a curiosidade e interromper suas histórias, prolongando o mistério. Essas referências são uma forma de Magritte não apenas estabelecer seu interesse pela relação entre texto e imagem, mas também de estabelecer afinidades entre sua obra e a dos autores citados.

Ele que também cria mistérios e os preserva, mostra o mapa, mas interrompe a busca antes que se chegue ao tesouro. Ao criar uma imagem que se refere a uma das muitas cenas que fazem parte desses livros, Magritte faz uma referência à sua maneira de criar mistérios revelando uma cena que faz parte de um todo, mas que não se dá a conhecer na imagem.

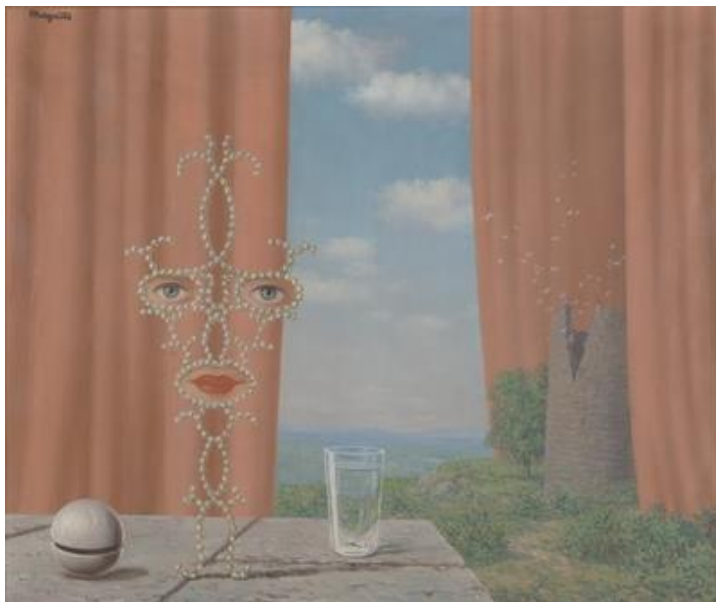


Figura 7: Shéhérazade, 1948. Fonte: www.fine-arts-museum.be. Acesso em 25/02/2016.

Com *A interpretação dos sonhos* (*L'interprétation des rêves*) ele faz referência à obra de Freud, que teve grande importância para o surrealismo. Com *Afinidades eletivas* (*Les affinités électives*) ele faz referência ao romance de Goethe, de mesmo nome. Com *A Filosofia na Alcova* (*La philosophie dans le boudoir*) é feita uma alusão à obra do Marques de Sade. *A condição humana* (*La condition humaine*) é uma alusão ao livro de André Malraux, publicado em 1933, mesmo ano da primeira versão do quadro (existem pelo menos 2: uma segunda versão de 1935).

A relação de Magritte com a literatura e o mito é análoga à de Cortázar. Ele se apropria de elementos relacionados a mitos e faz alterações, cortes e montagens que resultam na criação de novas composições a partir de relatos tradicionais. Esse mecanismo pode ser observado em quadros como *Le mal du pays* (1940), título que pode ser traduzido como “saudades da terra natal”.



Figura 8: *Le mal du pays*, (1940), Magritte, Fonte: René Magritte Org
 <<http://www.renemagritte.org/images/paintings/homesickness.jpg>>, Acesso em: 12/12/2015.

Nele, um homem alado vestido de terno olha para o horizonte, apoiado na murada de uma ponte. Ao lado dele está deitado um leão, com ar despreocupado.

Existe um potencial simbólico em cada um destes elementos. O leão relaciona-se com poder, soberania. É o rei dos animais: “Krishna é o leão, Buda é o leão dos Shakya, Cristo é o leão de Judá. Ali, genro de Maomé, é o leão de Alá”⁸⁹. Também é

89 IBID, p. 538

possível estabelecer uma relação entre o leão e os anjos, graças à relação de ambos com o sagrado:

Dionísio, o Areopagita, explica por que a teologia dá a certos anjos o aspecto do leão: a forma do leão torna compreensível a autoridade e a força invencível das inteligências santas, este esforço soberano, veemente, indomável, para imitar a majestade divina, assim como o segredo perfeitamente divino, concedido aos anjos, de envolver o mistério de Deus em uma obscuridade majestosa, furtando santamente aos olhares indiscretos os vestígios de seu comércio com a divindade, tal qual o leão que, segundo dizem, apaga na corrida a marca de seus passos, quando foge na frente do caçador. (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. 2003, p. 538)

Anjos e deuses eventualmente eram retratados ou descritos como tendo corpo de leão. Foi o caso, por exemplo, do anjo descrito no livro do Apocalipse: com quatro faces, uma delas era de leão⁹⁰. No livro de Ezequiel também há duas citações a leões. Na primeira, no capítulo 1:10⁹¹, o mesmo ser de quatro faces, descrito no livro do Apocalipse aparece numa visão divina de Ezequiel. Na segunda, no capítulo 19⁹², há uma referência ao homem como leão: como aquele que aprende a caçar e devorar outros homens e cria seus filhos para também serem leões. O leão também é símbolo do anticristo, tal como mencionado nas Escrituras⁹³. “Túmulos cristãos eram ornados com leões. Por si

90 E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando. Apocalipse 4:7. Disponível em www.bibliaonline.com.br/acf/ap/4, acesos em 03/11/2015.

91 Bíblia, Ezequiel 1:10. Disponível em: <http://bibliaportugues.com/ezequiel/1-10.htm>. Acesso em 01/11/2015.

92 IBID, Ezequiel 19. Disponível em : <http://bibliaportugues.com/ezequiel/19.htm>. Acesso em 01/11/2015.

93 CHEVALIER E GHEERBRANDT, 2003 p. 539.

só, o leão é um símbolo de ressurreição” (CHAS, p. 278, grifo do autor)⁹⁴.

No quadro de Magritte, o leão não encara o espectador como a esfinge, exigindo uma solução. Ele olha para o lado e tem uma das patas viradas para cima. Esse detalhe permite estabelecer uma semelhança com a fábula de Andrócles e o leão. Um leão com a pata virada para cima é uma alusão ao leão que sentia dor ao caminhar porque tinha um espinho cravado na pata. O espinho teria sido removido por Andrócles, escravo fugitivo que posteriormente foi condenado a ser devorado por um leão numa arena. Ao invés disso, Andrócles reencontra, no leão que devia ser seu carrasco, o animal a quem havia ajudado, sendo por isso poupado. No quadro, é como se o espinho tivesse deixado a pata dolorida e, ao deitar, o leão a virou para cima para evitar a dor do contato com o solo.

O leão também poupa Daniel no episódio bíblico em que esse é atirado à cova dos animais, acusado de rezar para um falso Deus. Já no episódio que relata o encontro de Sansão com o filhote de leão, Deus dá ao homem a força de vencer o animal. Derrotar o leão de Neméia, que aterrorizava os homens, também foi o primeiro dos 12 trabalhos de Hércules.

Diante dessa simbologia, o leão fica caracterizado como portando a imagem daquele que tem o poder de tirar a vida de um homem, mas que eventualmente decide poupá-lo, aquele que é capaz de ferocidade e crueldade, mas que também é capaz de gratidão e piedade.

O homem alado também estabelece uma série de possibilidades simbólicas. Ele tanto pode ser um anjo como um homem-pássaro. A imagem da ave, do ser alado, está relacionada a representações da alma: “Para os egípcios, a íbis sagrada representa o princípio imortal (Akh)”⁹⁵, por exemplo.

A ideia de anjo se relaciona com a situação do homem-alado retratado numa ponte. A ponte simboliza a travessia, transição, possibilitando uma ligação entre o que antes estava isolado. Tal característica pode muito bem ser estendida aos anjos, já que estes constituem “Seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob diversas formas nos textos acádios,

94 CHAS, *Introduction au monde des symboles*, Paris, 1966.

APUD CHEVALIER e GHEERBRANDT, 2003, p. 539

95 CHEVALIER e GHEERBRANDT, 2003, p. 31

ugaritas, bíblicos e outros”⁹⁶. O preto da asa se destaca, levando à ideia de que quiçá possa se tratar de um anjo caído, um ex-anjo, anjo rebelde ou demônio.

O homem alado se relaciona com a figura de Ícaro, aquele que sonhou escapar do labirinto, aspirou alcançar o céu e pagou com a vida pela ousadia. É um símbolo do homem que tenta superar a condição humana e se depara com sua fragilidade:

Ícaro é o símbolo do intelecto que se tornou insensato... da imaginação pervertida. É uma personificação mítica da deformação do psiquismo, caracterizada pela exaltação sentimental e vaidosa. Ícaro representa o emotivo e a sorte que o espera. A tentativa insana de Ícaro é proverbial pela emotividade no mais alto grau, por uma forma de aberração do espírito: a mania das grandezas, a megalomania. (DIES, 1966, p. 50)⁹⁷

Mas se Ícaro derreteu suas asas ao voar perto demais do sol, o “Ícaro” do quadro, de asas rígidas, parece entediado. Vestido de terno, olhando a paisagem do parapeito da ponte, seu ar de estagnação é visível. Tem asas, mas elas mais parecem uma extensão do terno do que instrumento de voo. Se como Ícaro, as penas dessa figura foram coladas com mel, este escureceu com o passar do tempo, de maneira que as asas parecem tábuas, inflexíveis. O homem alado também lembra uma criação de Max Ernst: Loplop, com cabeça de pássaro e corpo de homem. Ernst tratava Loplop como uma espécie de alter-ego, que figura como personagem em muitas de suas obras.

No fundo da imagem do quadro, além da ponte, é possível ver o que parecem ser prédios, mas não é possível distingui-los. Talvez sejam apenas ruínas, como se houvessem sido destruídos por um bombardeio. Esse fundo estabelece uma nova relação entre o homem alado, a ponte e o leão.

Duas imagens relacionadas com a morte, a crueldade e o perdão, o leão e o homem alado se situam juntas, em frente a uma

96 “Anjo” IBID p. 60

97 DIES, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, (1952) 1966

paisagem fantasmagórica. Diante desse cenário, não há para onde ir. O homem alado observa, como o espectador, sem poder distinguir ao certo o cenário. Caso os prédios sejam, de fato, ruínas, a ponte resta como uma lembrança de uma função que ela já não exerce mais. Se antes era a ligação entre dois lugares, ela perde sua razão de ser caso não haja para onde ir do outro lado. Torna-se apenas lembrança.

A figura do homem alado remete também a Warburg e Benjamin. No livro *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Christopher Johnson afirma que:

Essa insistência na imanência do passado sobre qualquer futuro transcendente antecipa perfeitamente a leitura de Benjamin da imagem de "choque" produzida por uma mulher que atravessa a rua no poema de Baudelaire "À une passante".⁹⁸ (JOHNSON, 2012, p. 103, tradução minha)

Mais adiante, o mesmo autor estabelece uma relação entre Klee, Benjamin e Warburg:

(...) modelada na pintura de Paul Klee, a imagem dialética de Benjamin resiste a tornar-se um objeto pelo qual o mundo é transcendido, já que seu olhar, apesar do corpo voltado para a frente, está sempre voltado para o passado. Da mesma forma, Warburg olha "para trás" em Mnemosyne, onde a sede pela recordação platônica é sempre complicada pela contingência histórica e pessoal. Em Mnemosyne, o Deus dos detalhes e a mãe das Musas juntam forças para forjar uma sincronia, um meio retórico de comparar as coisas polarizadas, de tal forma que imagens como a ninfa contêm múltiplos significados concorrentes. Mênade grega, Salomé do Velho

98 Texto original: This insistence on the past's immanence over any transcendent future neatly anticipates Benjamin's reading of the "shock"-producing image of a woman crossing the street in Baudelaire's poem "À une passante." Like his beloved "angel of history."

Testamento, Victoria romana, criada de Ghirlandaio, e até, vamos ver, garota pin-up vendendo cruzeiros de férias, a ninfa se recusa a ser um mero símbolo. Em vez disso, ela se torna uma metáfora, literalmente e figurativamente, uma tradução, para Warburg, e, por extensão, nossa própria consciência histórica. Seu véu inexplicável é um bewegtes Beiwerk que não se assemelha apenas ao cabelo soprando de Vênus e às vestes flutuantes de Flora no Nascimento de Vênus, de Botticelli, mas também (...) incorporando os preceitos de Alberti e capturando a energia das Metamorfoses de Ovídio. Ela nos mostra como poderíamos reunir os fragmentos do passado, mas em segundo lugar, e mais amplamente, como a intuição instruída, para todas as suas flacidades e limitações, deve permanecer o principal motor de todas as formas de comparatismo histórico. A ninfa, em suma, sinaliza o irrenunciável movimento semântico e fenomenológico na imagem simbólica, que resiste a ser aprisionado por uma idéia ou, alternadamente, ser marcado como mera aparência. Ela provoca, em vez disso, o foco da psicologia em estados subjetivos extremos, a atenção da filologia à morfologia das formas, a sensibilidade da história à recorrência do velho e ao surgimento do novo, e a preocupação da fenomenologia com os limites da interpretação. Ela é, como Agamben coloca em uma pequena monografia dedicada à ninfa de Warburg, o emblema da memória histórica: a ninfa não é nem uma matéria apaixonada para a qual o artista deve dar nova forma, nem um molde para formar a próprio matéria afetiva [materiali emotivi]. A ninfa é uma coisa indiscernível em virtude da inércia e repetição, pela forma e matéria. No entanto, um ser cuja forma coincide ponto por ponto com a matéria e cuja origem é indiscernível a partir do seu tornar-se é o que chamamos tempo, que Kant definiu por essa razão em termos de auto-apego. Os Pathosformeln são feitos de tempo, são cristais

de memória histórica. Em *Mnemosyne*, Warburg retorna a um longo mistério: como é a mênade, a ninfa extática, que para ele era uma encarnação do "vôo ascendente do ideal platônico", traduzida no Renascimento cristão e depois sem perder a força da marca por ela deixada na memória? Sua eventual conclusão é de que ela é uma "deusa pagã"⁹⁹.

99 Texto original "(...) modeled on Paul Klee's painting, Benjamin's dialectical image resists becoming an object by which the world is transcended, since its gaze, despite its body's forward motion, is always directed toward the past. Similarly, Warburg looks "backward" in *Mnemosyne*, where the thirst for Platonic recollection is always complicated by historical and personal contingency. In *Mnemosyne* the God of details and the mother of the Muses join forces to forge a syncretism, a rhetorical means of comparing polarized things, such that images like the nymph contain multiple, competing meanings. Greek maenad, Old Testament Salomé, Roman Victoria, Ghirlandaio's servant girl, and even, we shall see, pinup girl selling vacation cruises, the nymph refuses to be a mere symbol. She becomes instead a metaphor, literally and figuratively a translation, for Warburg's, and by extension our own, historical consciousness. Her inexplicably windswept veil is a *bewegtes Beiwerk* not only resembling Venus's blowing hair and Flora's flowing robes in Botticelli's *The Birth of Venus*, but also (...) embodying Alberti's precepts and capturing the energy of Ovid's *Metamorphoses*. She shows us how we might assemble the fragments of the past, but secondly and more broadly, how learned intuition, for all its flaws and limitations, should remain the chief motor of all forms of historical comparatism. The nymph, in brief, signals the irreducible semantic and phenomenological motion in the symbolic image, which resists being imprisoned by an idea or, alternately, being branded as mere appearance. She provokes instead psychology's focus on extreme subjective states, philology's attention to the morphology of forms, history's sensitivity to the recurrence of the old and emergence of the new, and phenomenology's concern with the limits of interpretation. She is, as Agamben puts it in a small monograph dedicated to Warburg's ninfa, the emblem of historical memory: The nymph is neither impassioned matter to which the artist must give new form, nor a mould [stampo] in which to form one's own affective matter [materiali emotivi]. The nymph is an indiscernible thing by virtue of innateness and repetition, by form and matter. Yet a being whose form coincides point by point with the matter and whose origin is indiscernible from its

(JOHNSON, 2012, p. 108-109, tradução minha)

Essa análise de Johnson une, por meio da metáfora da ninfa, o conceito de imagem dialética de Benjamin e o tipo de análise realizada por Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*. A comparação que ele faz, da ninfa, enquanto mênade, como algo que não permite que sua essência seja fixada, como o bewegtes Beiwerk, ou como aquilo que se move, como o cabelo da Vênus no *Nascimento da Primavera*, é semelhante à análise realizada nesta dissertação com relação às intertextualidades entre Magritte e Cortázar. A sereia, o fogo, a pedra que flutua e a ninfa são como deuses pagãos, em torno dos quais os autores tecem suas metáforas.

3.1 A SEREIA

Outro quadro de Magritte que oferece possibilidades de uma análise simbólica, relacionada a elementos mitológicos, é *L'invention collective* (1934), que alude ao mito da sereia, cuja figura aparece invertida, e *La tentative de l'impossible* (1928), que alude ao mito de Pigmaleão, o escultor que se apaixona por sua estátua.

Com a inversão da figura da sereia, Magritte reintroduz o estranhamento na relação entre o observador e uma criatura sobre a qual ele já tinha ouvido falar desde a infância, e visto em inúmeras ilustrações ou narrativas fílmicas, acreditando assim conhecê-la segundo um modelo estabelecido. Diante da imagem, o estranhamento é tão grande que é como se experimentássemos a surpresa de ser o primeiro homem a se deparar com uma criatura metade peixe, metade gente. A imagem recria a sereia, guarda a característica de ter uma porção feminina e uma porção

becoming is that which we call time, which Kant defined for this reason in terms of a self-attachment [autoaffezione]. The Pathosformeln are made of time, they are crystals of historical memory. In Mnemosyne, Warburg returns to a long-standing mystery: how is the maenad, the ecstatic nymph, who for him was an embodiment of the “upward flight of the Platonic ideal,” translated in the Christian Renaissance and afterward without losing her engrammatic force? His eventual conclusion that she is a “pagan goddess”.

pisciforme, porém tais porções aparecem invertidas com respeito à posição convencional.

Ao contrário da sereia, que possui na beleza e no canto suas grandes armas, essa criatura com cabeça de peixe e pernas humanas jaz inerte na praia, inofensiva. À beira do mar, sua postura é a de qualquer peixe que, depois de morto, é levado para a praia pela maré.



Figura 9: *L'invention collective*, Magritte (1934). Fonte: <http://www.renemagritte.org/the-collective-invention.jsp>. Acesso em 16/12/2015.

O título “invenção coletiva” sugere a própria intertextualidade da imagem com a história do mito da sereia. Toda menção a uma sereia, assim como a qualquer ser mitológico, não deixa de ser uma invenção coletiva, já que os mitos derivam ao longo dos séculos. A ação de Magritte, nesse sentido, pode ser considerada como alteração da imagem de um ser que faz parte da história da literatura e da arte, bem como da cultura popular, Magritte desautomatiza o mito e reintroduz o mistério.

Os títulos de Magritte, por sinal, servem principalmente para estabelecer relações com textos e imagens já existentes na

história da cultura, e, a partir das transformações ou releituras a eles impingidas, criar enigmas. A “invenção coletiva” a que se refere o quadro do peixe com pernas e púbis, coloca em questão não apenas o conceito de “sereia”, mas também, o que é fundamental, a própria ideia de autoria, posto que baseado no senso comum. Magritte sugere de maneira sutil que o autor que escreve ou pinta a partir do eco de muitos outros livros e pinturas realiza sempre uma obra coletiva, inserindo-se, portanto, em uma tradição que em muito o ultrapassa. Se a arte é coletiva, o papel do leitor permanece na interpretação da imagem. Ao autor que assina o quadro, deste modo, parece caber, sobretudo, a tarefa de reorganizar, recombina as peças de forma que uma cabeça de peixe e a parte inferior de um corpo feminino sejam não uma obra do acaso, mas de um exercício através do qual busca-se uma inserção numa cadeia narrativa e imagética a que pertencem sereias e outros seres mitológicos. Trata-se, portanto, de uma obra criada “onde se forma o arquivo”¹⁰⁰.

Contrapostas à “sereia” pintada por Magritte, podem ser colocadas a sereia da Odisseia, a sereia-eva de Dante Gabriel Rossetti e, em sua versão escrita, a sereia-feiticeira de Cortázar. Elas ecoam umas nas outras, e, vistas como um conjunto, neste ressoa o rumor da morte.

O mito da sereia é elaborado com base no apelo e na sedução diante da beleza, seja do corpo ou da voz, mas a morte é sempre o destino final. Nesse sentido, a sereia é um mito mortal, como se depreende no exemplo clássico de Homero, na Odisseia, em que a fruição do canto só é possível ao preço de Ulisses se deixar amarrar ao mastro de um navio¹⁰¹. É um mito do encontro do humano com o poder do canto, da atração e da sedução advindas de uma abstração ou imaginação, em função dos quais a potência do mito, no qual só é possível se perder, é estabelecida. Com seu encantamento, sua música, sua beleza, as sereias convidam a penetrar a magia do mito, mas aqueles que se atrevem a aceitar o convite encontram apenas o abismo da morte, do aniquilamento. Como no caso de Rossetti, os humanos caem no abismo com a maçã ainda em mãos, indefesos, porém maravilhados.

100 Conforme citação de Foucault que está na página 23.

101 Como Ulisses fez na *Odisseia*, por sugestão de Circe, para sobreviver às sereias.

A sereia é tema de uma reflexão de Blanchot, em *O livro por vir*, onde ele escreveu exatamente sobre esse encontro com uma potência estranha, que remete ao abismo:

Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer. (BLANCHOT, 2005, p. 4)¹⁰²

Esse canto do abismo foi percebido também por Jean-Luc Nancy, que refletiu sobre a questão do mito em relação à comunidade e desenvolveu uma leitura do mito que considera que, na modernidade, o mito tende sofrer um processo de interrupção, a tornar-se um mito interrompido¹⁰³.

102 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Pérrone-Moysés. Martins Fontes, 2005. 198 p.

103 A afirmação baseia-se nas considerações sobre o tema que o autor apresenta em “El mito interrompido”; in NANCY, Jean – Luc. *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena Libros, 2001. p. 81-129.

4 O MITO INTERROMPIDO

A leitura do tema mítico neste estudo foi baseada principalmente nas considerações de Jean-Luc Nancy e de Roland Barthes.

Em *Mitologias*¹⁰⁴, Barthes afirma que o mito é uma fala, “ele é um modo de significação, uma forma”¹⁰⁵ e que essa forma não é gratuita, ela tem uma motivação e é composta por materiais já trabalhados, que com ele e através dele ganham novos contextos e significados.

No mito pode-se encontrar o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe além dele: é um sistema semiológico segundo. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. É necessário recordar, neste ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto da linguagem. Quer se trate de grafia literal ou de grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente esse termo final que vai transformar-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema

104 BARTHES, Roland. *Mitologias*. (1957) Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 ed. Bertrand Brasil, 2001 105 IBID p. 131

aumentado que ele constrói. Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações. (BARTHES, 2001, p. 136, grifo do autor)

Essa característica do mito de utilizar a língua, a pintura e etc. como matéria-prima da fala mítica, que a partir de então sofre um deslocamento de significado, é uma forma análoga de se referir à questão que Max Ernst trabalhou com a colagem, a alquimia e transformação a que ele se referiu¹⁰⁶.

Ao invés da “colagem”, Barthes caracterizou o mito como uma “fala roubada e restituída”¹⁰⁷, um sistema semiológico secundário que possui, por passar por esse processo de apropriação e reutilização, um “aspecto transido”. Transido, nesse caso, remete a trançado, à mesma trama a que se refere Cortázar com sua analogia do bordado em “Circe”.

Barthes afirma que a significação mítica sempre é, pelo menos em parte, uma analogia, e que por isso mesmo sua forma possui um significado, não sendo totalmente aleatória.

Falta examinar um último elemento da significação: a sua motivação. Sabe-se que, na língua, o signo é arbitrário: nada obriga “naturalmente” a imagem acústica árvore a significar o conceito árvore: o signo, neste caso, é imotivado. No entanto, este arbitrário tem limites, que derivam das relações associativas da palavra: a língua pode produzir um fragmento do signo por analogia com outros signos (por exemplo: diz-se *aimable* e não *amable* por analogia com *aime*). Quanto à significação mítica, não é nunca

106 Ver citação na página 12.

107 “À superfície da linguagem, algo se imobiliza: o uso da significação está escondido sob o fato, dando-lhe um ar notificador; mas, simultaneamente, o fato paralisa a intenção, impõe-lhe como que uma inconfortável imobilidade: para a inocentar, gela-a. É que o mito é uma fala *roubada e restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transido da fala mítica.” (BARTHES, 2001, p. 146-147)

completamente arbitrária, é sempre em parte motivada, contém fatalmente uma parte de analogia. Para que a exemplaridade latina coincida com a denominação do leão uma analogia é necessária à concordância do atributo; para que a imperialidade francesa se apodere do negro que faz a saudação militar do negro e a saudação militar do soldado francês. A motivação é necessária à própria duplicidade do mito; o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não existe mito sem forma motivada. Para nos apercebermos do poder de motivação do mito, basta refletirmos um pouco sobre um caso extremo: tenho diante de mim uma coleção de objetos, tão desordenada que não consigo descobrir-lhe nenhum sentido; poderia parecer que neste caso, privada de sentido prévio, a forma não pudesse enraizar em nenhum lugar a sua analogia e que o mito fosse impossível. Mas o que a forma pode sempre, pelo menos, oferecer à interpretação é a própria desordem: pode conferir uma significação ao absurdo, fazer do absurdo um mito.” (BARTHES, 2001, p. 147, grifo do autor)

O autor afirma, inclusive, que a própria função do mito é “transformar um sentido em forma”¹⁰⁸, reforçando a ideia de que existe, necessariamente, alguma correspondência entre as duas coisas.

Nancy, por sua vez, caracteriza o mito como um dos fatores de identificação em uma comunidade¹⁰⁹, justificando a

108 “Qual a função específica do mito? Transformar um sentido em forma. Isto é, o mito é sempre um roubo de linguagem.” (BARTHES, 2001, p. 152)

109 “Nada es más *común* a los miembros de una comunidad, en principio, que un mito, o que un conjunto de mitos. El mito y la comunidad se definen, al menos en parte – pero tal vez en su totalidad –, el uno por el outro, y la reflexión sobre la comunidad llamaba a continuar desde el punto de vista del mito”. (NANCY, 2001, p. 79). “Nada é mais comum aos membros de uma comunidade, a princípio, do que um mito, ou do que um conjunto de mitos. O mito e a comunidade

reflexão sobre o tema em seu livro que aborda essa questão. Ele descreve o mito como uma narrativa que não possui lugar definido no tempo, que tem lugar ao lado do fogo, que é seguida por um sacrifício em honra dos ancestrais, ou dos deuses, ou das bestas, ou dos homens que o relato celebra¹¹⁰. À característica “imemorial”, que estabelece Nancy, soma-se o fato do mito ser uma narrativa que faz com que o tempo se torne espaço¹¹¹, oferecendo um acesso à origem, seja de um povo ou da própria fala:

se definem, ao menos em parte – mas talvez em sua totalidade –, um por meio do outro, e a reflexão sobre a comunidade chamava a continuar do ponto de vista do mito” (tradução minha)

110 “Es una escena muy antigua, immemorial, y no tiene lugar una vez, sino que se repite indefinidamente, con la regularidad de todas las reuniones de hordas, que vienen para conocer sus orígenes como tribus, fraternidades, pueblos, ciudades – reunidos alrededor de fuegos encendidos por doquier en la noche de los tiempos, y que no sabemos aún si están encendidos para calentar a los hombres, para alejar a las bestias, para cocer los alimentos, o para iluminar el rostro del narrador, para hacerlo visible mientras dice, o canta, o interpreta el relato (quizá cubierto con una máscara), y para ofrecer un sacrificio (quizá con su propia carne)

en honor de los ancestros, de los dioses, de las bestias o de los hombres que el relato celebra.” (IBID p. 84)

“É uma muito antiga cena, imemorial, e não tem lugar uma vez, mas se repete indefinidamente, com a regularidade de todas as reuniões de hordas que vêm para conhecer suas origens como tribos, fraternidades, vilas, cidades – reunidos em torno de fogueiras acesas em todos os lugares nas brumas do tempo, e que não sabemos se estão acesas para aquecer os homens, para afastar os animais, para cozinhar alimentos, ou iluminar o rosto do narrador, para torná-lo visível enquanto diz, ou canta, ou interpreta o relato (talvez coberto com uma máscara), e para oferecer um sacrifício (talvez com a sua própria carne) em homenagem aos seus antepassados, seus deuses, aos animais ou homens que o relato celebra.” (tradução minha)

111 “(...) si el mito se define ante todo, como quiere Lévi-Strauss, porque con él o en él el tiempo se hace espacio”. (IBID. p. 85)

“(…) se o mito se define sobretudo, como quer Lévis-Strauss, porque com ele ou nele o tempo se faz espaço”. (tradução minha)

Aparentemente, é mais evidente quando, na cena do nascimento do próprio mito, porque este nascimento não é confundido então com nada menos do que a própria origem da fala e da linguagem humana - e Freud, a quem podemos designar como o último inventor, ou melhor, como o último dramaturgo desta cena, a declara, ele mesmo, mítica. Mas a cena também é igualmente mítica quando é simplesmente a cena, em aparência menos especulativa e mais positiva, da transmissão do mito, ou cena - o que poderia ser chamado etnológico-metafísica - de uma humanidade estruturada por sua relação com seus mitos: porque é sempre, em última análise, a função original ou principal do mito o que está em questão. O mito é origem e da origem, coloca em relação com uma fundação mítica, e ele próprio funda (uma consciência, um povo, um relato) através desta relação.¹¹² (NANCY, 2001, p. 86, tradução minha)¹¹³

112 Texto original: “Al parecer, lo es de manera más evidente cuando en la escena del nacimiento mismo del mito, porque este nacimiento no se confunde entonces con nada menos que con el origen mismo de la habla y del habla humanas – y Freud, a quien podemos designar como el último inventor, o más bien como el último dramaturgo de esta escena, la declara él mismo mítica. Pero la escena es igualmente mítica cuando es simplemente la escena, en apariencia menos especulativa y más positiva, de la transmisión del mito, o la escena – que se podría llamar etnológico-metafísica – de una humanidad estructurada por su relación con sus mitos: porque es siempre, en definitiva, de la función original o principal del mito, de lo que es cuestión. El mito es origen y del origen, pone en relación con una fundación mítica, y él mismo funda (una conciencia, un pueblo, un relato) a través de esta relación.”

113 “Aparentemente, é mais evidente quando na cena do nascimento do próprio mito, porque este nascimento não se confunde então com nada menos do que a própria origem da fala e da linguagem humana – e Freud, a quem podemos designar como o último inventor, ou melhor, como o último dramaturgo desta cena, a declara ele mesmo mítica. Mas a cena também é mítica quando é simplesmente a cena, na aparência menos especulativa e mais positiva, da transmissão do mito, ou a cena – que poderia ser chamada etnológico-metafísica – de uma humanidade estruturada por sua relação com seus mitos: porque é sempre, em última

Nancy afirma que, na modernidade, a apropriação do formato do mito¹¹⁴ para criar novas narrativas foi uma reação à perda de poder, ao desgaste do mito, e ao mesmo tempo uma reação à necessidade da criação de uma nova mitologia:

A humanidade representada na cena do mito, a humanidade nascendo para si na produção de mito - a humanidade propriamente mitante, e nesta mitação, propriamente humana - forma uma cena tão fantástica como todas as cenas primitivas. Todos os mitos são cenas primitivas, todas as cenas primitivas são mitos (de novo é Freud quem representa aqui o papel do inventor). E nós sabemos que a ideia de

análise, da função original ou principal do mito, do que é questão. O mito é origem e da origem, coloca-se em relação a uma fundação mítica, e ele próprio funda (uma consciência, um povo, uma história) através deste relacionamento.” (tradução minha)

114 “La idea misma del mito resume tal vez ella sola lo que se podría denominar unas veces toda la alucinación, otras toda la impostura de la conciencia-de-sí de un mundo moderno extenuado en la representación fabulosa de su propio poder. La idea del mito concentra tal vez ella sola toda la pretensión de Occidente de apropiarse de su propio origen, o de robarle su secreto, para poder identificarse al fin, absolutamente, en torno a su propia preferencia y su propio nacimiento. La idea del mito presenta tal vez ella sola la Idea misma de Occidente, en su representación y en su pulsión permanentes de un regreso a sus propias fuentes para reengendrarse en ellas como el destino mismo de la humanidad. En este sentido, lo repito, no tenemos ya nada que hacer con el mito.” (IBID, p. 89)

"A própria ideia de mito resume talvez, sozinha, o que se poderia denominar algumas vezes de alucinação, outras toda a impostura da auto-consciência de um mundo moderno debilitado na representação fabulosa de seu próprio poder. A ideia de mito concentra talvez, sozinha, toda a pretensão do Ocidente de se apropriar de sua própria origem, ou de roubar-lhe seu segredo, para poder identificar-se, por fim, absolutamente, em torno de sua própria preferência e seu próprio nascimento. A ideia de mito apresenta talvez, sozinha, a própria ideia de Ocidente, em sua representação e em sua pulsão permanente de um retorno às suas próprias fontes para reengendrar-se nelas como o destino da própria humanidade. Neste sentido, repito, não temos nada a ver com o mito." (tradução minha)

uma <<nova mitologia>>, a ideia de proceder a uma nova fundação poético-religiosa, é contemporânea da invenção ou da reinvenção moderna da mitologia, na era do romantismo. O próprio romantismo poderia ser definido como a invenção da cena do mito fundador, como a consciência simultânea da perda de poder deste mito, e como o desejo ou a vontade de redescobrir esta poder vivo de origem, enquanto ao mesmo tempo que a origem desse poder. Para Nietzsche, que herda, pelo menos em parte, esse desejo romântico de uma <<nova mitologia>>, livre poder criador que gosta de atribuir, mais que a qualquer outro, aos gregos o <<sentimento mítico da livre mentira>>: o desejo do mito aborda expressamente a natureza mítica (fictícia) do mito (criador). O romantismo, ou a vontade de poder do mito... (NANCY, 2001, p. 87, grifo do autor, tradução minha)¹¹⁵

115 Texto original: “La humanidad representada en la escena del mito, la humanidad naciendo para sí misma en la producción del mito – la humanidad propriamente mitante, y en esta mitación, propriamente humana –, forma una escena tan fantástica como todas las escenas primitivas. Todos los mitos son escenas primitivas, todas las escenas primitivas son mitos (otra vez es Freud quien representa aquí el papel de inventor). Y sabemos también que la idea de una <<nueva mitología>>, la idea de proceder a una nueva fundación poético-religiosa, es contemporánea de la invención o de la re-invencción moderna de la mitología, en la época del romanticismo. El propio romanticismo podría ser definido como la invención de la escena del mito fundador, como la conciencia simultánea de la pérdida del poder de este mito, y como el deseo o la voluntad de reencontrar este poder vivo del origen, al mismo tiempo que el origen de este poder. Para Nietzsche, que hereda al menos en parte este deseo romántico de una <<nueva mitología>>, el libre poder creador que le gusta atribuir, más que a cualquier otro, al pueblo de los griegos procede del <<sentimiento mítico de la libre mentira>>: el deseo del mito se dirige expresamente a la naturaleza mítica (ficticia) del mito (creador). El romanticismo, o la voluntad del poder del mito...”

E, assim como Blanchot, Nancy afirma que a criação de mitos “em abismo”¹¹⁶, mitos da ausência, é inevitável na modernidade, e observa ainda que o mito “no dice quizá nada, pero que dice que lo dice, que dice que dice y que lo dice, y que de esta manera organiza y distribuye el mundo del hombre con su habla”¹¹⁷. Ou seja, que o mito deriva, com novos mitos surgindo de mitos anteriores e assim por diante.

Desta forma, ele conclui que o mito organiza e distribui o mundo do homem com sua fala, que o “mito não surge de uma comunidade ou para ela, mas que ele e a comunidade se interlaçam mutuamente, infinita e imediatamente”¹¹⁸, e que “o mito não é um diálogo nem um monólogo, mas a fala única de vários, que se reconhecem assim, que comunicam e comungam no mito”¹¹⁹ e que, “despojado de seus mistérios e absurdo”, ele se estabeleceu como uma “totalidade sistemática, organizadora, combinatória e articulatória”¹²⁰. Levando em conta essas

116 “(Por lo demás, la formación del mito <<em abismo>>, mito del mito, mito de su ausencia, etc. – es sin duda inevitable, inherente al mito mismo, que, tal y como acabó siendo pensado, no *dice* quizá *nada*, pero que dice que lo dice, que dice que dice y que lo dice, y que de esta manera organiza y distribuye el mundo del hombre con su habla.) (IBID, p. 91-92 , grifo do autor).

“(Além disso, a formação de mito <<em abismo>> , mito do mito, mito de sua ausência , etc. - é certamente inevitável, inerente ao próprio mito, que, tal como acabou sendo pensado, não *diz* talvez *nada*, mas ele diz que o diz , que diz que diz e que o diz, e que desta maneira organiza e distribui o mundo do homem com seu discurso.) (tradução minha)

117 “não disse nada talvez, mas ele diz que diz, ele diz que diz e que diz, e, desta maneira, organiza e distribui o mundo do homem com o seu discurso.” (tradução minha)

118 “El mito no surge más que de una comunidad y para ella: se engendran mutuamente, infinita e inmediatamente.” (IBID, p. 96).

“O mito não surge senão de uma comunidade e para ela: se engendram mutuamente, infinita e imediatamente.” (tradução minha)

119 “Ni diálogo ni monólogo, el mito es el habla única de varios, que se reconocen así, que comunican y que comulgan en el mito.” (IBID p. 97)

“Nem diálogo nem monólogo, o mito é uma fala única de vários, que se reconhecem assim, que comunicam e que comungam no mito.” (tradução minha)

120 “Se podría, para terminar, partir otra vez de lo que el mito llegó a ser. Cuando fue despojado simultáneamente de sus misterios y de su

características, Nancy afirma que o mito é, portanto, o contrário de uma dialética¹²¹.

Essa caracterização do mito como uma totalidade combinatória relaciona-se novamente com a colagem, atividade combinatória por essência, já que o corte que antecede a colagem tem por objetivo fazer com que conceitos, ideias, personagens que antes estavam fixos em determinada colocação tornem-se realocáveis. A oposição à dialética faz com que a apropriação do mito para a construção de imagens dialéticas estabeleça um paradoxo: usa-se o mito para o oposto daquilo a que ele se propunha, fazendo com que ele se torne poético¹²².

Essa breve explanação sobre a leitura de mito de Barthes e de Nancy tem como objetivo estabelecer uma relação entre essas análises e a leitura de mito que foi feita com base em narrativas de Cortázar e imagens de Magritte.

A noção de mito com que Barthes trabalha em *Mitologias* é importante para esse estudo, já que ele propõe uma análise do mito em situações, atividades e objetos que fazem

absurdo, de su magia y de su salvajismo, en una formidable combinatorio estructural – de la que no cabe decir que habría <<vaciado el mito de sentido>> sin añadir enseguida que el <<vacío de sentido>>, en este sentido, pertenece sin duda al propio mito –, la totalidad sistemática, organizadora, combinatoria y articuladora, una posición o una fundación que se podría llamar con todo derecho <<de rango mítico>>.” (IBID. p. 92)

"Poderia-se, para terminar, partir outra vez do que o mito veio a ser. Quando foi despojado simultaneamente dos seus mistérios e de seu absurdo, de sua magia e de sua selvageria, em uma combinatória estrutural formidável - da qual não cabe dizer que havia <<esvaziado o mito de sentido>> sem acrescentar em seguida que <<vazio de significado>>, nesse sentido, pertence sem dúvida ao próprio mito -, a totalidade sistemática, organizadora, combinatória e articulatória, uma posição ou uma fundação que se poderia chamar com todo direito de <<categoria mítica>>". (tradução minha)

121 "Es lo contrario, en suma, de una dialética" (IBID, p. 94).

"É o contrario, em suma, de uma dialética" (tradução minha)

122 Em afinidade, por exemplo, com uma das definições de Lemiski para a poesia "A única razão de ser da poesia é ela ser um antidiscurso. Um modo de dizer como não se diz." (LEMINSKI, 2011, p. 72)

parte do cotidiano como o uso do plástico, as fotografias que políticos utilizam em peças publicitárias e a astrologia. Dessa forma, ele analisa a linguagem mitológica e simbólica em circunstâncias que lhe eram contemporâneas, e estabelece que existem elementos míticos nessas formas que não estão necessariamente inseridas no que é considerado mitologia.

Já Nancy, com sua leitura do mito interrompido, estabelece uma relação com o estudo realizado neste trabalho ao oferecer outro significado para a abertura da obra que é encontrada nos autores em questão. Essa abertura, segundo Nancy, é a própria presença do mito na literatura:

Não apenas a literatura é a herdeira (ou eco) do mito, mas a literatura foi pensada e deve sem dúvida ser pensada em certo sentido ela mesma como mito - e como o mito da sociedade sem mitos. No próprio Blanchot, em um texto já antigo, pode-se ler que na literatura <<tudo deve desembocar em uma invenção mítica; não há obra senão onde se abre a fonte das imagens reveladoras>>. Não é certo que Blanchot se contentaria hoje com esta frase. Certamente, só há obra se há <<revelação>> (pode-se em seguida me interromper: o que faremos com a palavra <<revelação>>? Por acaso ela não se relaciona com <<mito>>, assim como também com <<imagem>>? – mas aqui está o espaço da inconveniência absoluta: cada uma destas palavras também diz sua própria interrupção). Mas a revelação da literatura não revela, como a do mito, uma realidade realizada, nem a realidade de uma realização. Não revela, de maneira geral, algo – revela sim o irrevelável: a saber, que ela mesma, enquanto obra que revela, que leva a uma visão e à comunhão de uma visão, está essencialmente interrompida. Há na obra a parte do mito e há a parte da literatura ou da escrita. A segunda interrompe a primeira, <<revela>>, precisamente através da interrupção da primeira (através da incompletude do relato ou do discurso) – revela sobretudo a sua interrupção, e é por isso que ele pode ser chamado, se ainda se pode

fazê-lo - e já não se pode <<invenção mítica>>". (NANCY, 2001, p. 118-119, grifos do autor, tradução minha)¹²³

A leitura de que a literatura interrompe o mito pode ser expandida para a arte, como um todo. É possível observar essa questão nas obras de Magritte, por exemplo. Nas imagens criadas por Magritte há a presença dessa interrupção, como se houvesse um discurso que está inacabado, a começar pelos próprios títulos, eco de mitos com os quais ele estabelece relações, em silêncio, com uma alusão que termina onde começou, restringindo-se a um indício.

Magritte interrompe o mito da sereia, que por sua vez interrompe a pintura com a inserção da alusão à narrativa da sereia, de Ícaro, de Andrócles e pela sugestão do cenário de guerra, ao fundo. A trama, que traz ecos de outras imagens, de outras narrativas, interrompe uma citação, e a relativiza, é vista na contraluz de outra citação.

123 Texto original: “No sólo la literatura es la heredera (o el eco) del mito, sino que la literatura ha sido pensada y debe sin duda ser pensada en un sentido ella misma como mito—y como el mito de la sociedad sin mitos. En el propio Blanchot, en un texto ya antiguo, se puede leer que en la literatura <<todo debe desembocar en una invención mítica; no hay obra más que allí donde se abre la fuente de las imágenes reveladoras>>. No es seguro que Blanchot se conformara hoy con esta frase. Ciertamente, sólo hay obra si hay <<revelación>> (se me puede enseguida interrumpir: ¿qué haremos con la palabra <<revelación>>? ¿acaso no va con <<mito>>, como por lo demás con <<imagen>>?—pero aquí está el espacio de la inconveniencia absoluta: cada una de estas palabras dice también su propia interrupción). Pero la revelación de la literatura no revela, como la del mito, una realidad realizada, ni la realidad de una realización. No revela, de manera general, algo—revela más bien lo irrevelable: a saber, que ella misma, en cuanto obra que revela, que hace acceder a una visión y a la comunión de una visión, está esencialmente interrumpida. Hay en la obra la parte del mito y hay la parte de la literatura o de la escritura. La segunda interrumpe al primero, <<revela>>, precisamente a través de la interrupción del primero (a través del inacabamiento del relato o del discurso)—revela incluso ante todo su interrupción, y es por esto por lo que puede ser llamada, si puede serlo aún—y no lo puede ya—una <<invención mítica>>.”

5 A METÁFORA ANIMAL

Ermelinda Ferreira¹²⁴ publicou na Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, em 2005, um artigo com título “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”, o artigo analisa a relação entre os animais e o homem e a presença dessa relação na arte, traçando um paralelo com a antropologia:

Em seu artigo “Por que olhar os animais?”, John Berger afirma o que todos nós podemos constatar: por toda parte os animais estão desaparecendo. Segundo o autor, o século XIX, na Europa Ocidental e na América do Norte, viu o início de um processo que foi agravado pelo capitalismo corporativo do século XX: o rompimento com a tradição das relações entre o homem e a natureza. Antes dessa ruptura, os animais constituíam o primeiro círculo relacional do ser humano com o mundo ao seu redor. Essa centralidade, naturalmente, era econômica e produtiva. Fossem quais fossem as mudanças nos meios produtivos e de organização social, os homens dependiam dos animais para alimento, trabalho, transporte e vestimenta. Mas os animais não entraram no universo de atuação dos homens apenas na forma de carne, couro e chifre. Desde os primórdios da humanidade, eles também invadiram a sua imaginação, como mensageiros com funções mágicas, oraculares e sacrificiais. É por isso que a antropologia, preocupada com a passagem da natureza à cultura, tão frequentemente dedica-se a interrogar sobre os segredos das semelhanças e diferenças entre o homem e o animal. Através do paralelismo de suas vidas, o animal provoca no homem algumas de suas

124 FERREIRA, Ermelinda. *Metáfora animal: a representação do outro na literatura*. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.26, 2005. Acessado em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2128>, acesso em 25/07/2016.

primeiras perguntas e algumas de suas primeiras respostas. Basta lembrar que o primeiro tema da pintura foi animal, e provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, como afirma Berger, é razoável supor que a primeira metáfora também tenha sido animal. (FERREIRA, 2005, p. 119)

Ao abordar a relação entre os animais e a arte, a autora também enfatiza que essa relação existe desde o começo da arte. Mais adiante ela afirma que:

(...) o homem se sentia idêntico a todos os que lhe eram parecidos, entre os quais os animais, é que ele veio a adquirir a capacidade de distinguir a si mesmo como distingue a eles – aos outros – isto é, usar a diversidade das espécies para apoio conceitual da diferenciação social. Assim, desde o início dos tempos, houve um uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo. (FERREIRA, 2005, p. 120)¹²⁵

Ou seja, há proximidade com os animais desde o início das metáforas e desde o início da própria capacidade do homem de distinguir-se como indivíduo. Dessa forma, fica estabelecida uma tendência de “uso de signos animais para mapear a experiência do mundo”, como descreve a autora.

Dessa forma, a criação de outros animais, a metamorfose via colagem como modo de operação literária ou artística, é também uma forma de alterar a experiência de mundo do homem. Visto por esse ângulo, portanto, a criação de um bestiário é uma forma eficiente de fazer o que os surrealistas, inspirados na

125 Citação completa: “Em seu livro sobre totemismo, Lévi-Strauss comenta o raciocínio de Rousseau: Porque originalmente o homem se sentia idêntico a todos os que lhe eram parecidos, entre os quais os animais, é que ele veio a adquirir a capacidade de distinguir a si mesmo como distingue a eles – aos outros – isto é, usar a diversidade das espécies para apoio conceitual da diferenciação social. Assim, desde o início dos tempos, houve um uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo.” (FERREIRA, 2005, p. 120)

máxima de Rimbaud, aspiravam fazer: mudar a vida. Quanto a Cortázar, que admirava tanto Rimbaud quanto aos surrealistas, é legítimo que tenha decidido criar seu próprio bestiário, e explicitado tal intenção em *Bestiário* (CORTÁZAR, 1951).

A autora do artigo em questão aprofunda sua análise da representação por meio da metáfora animal da seguinte forma:

Ao analisar as imagens da história das representações, Gilbert Durand constata que as imagens animais são as mais frequentes e comuns:

O animal apresenta-se como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva. A linguística comparada notou também, desde há muito tempo, que a repartição de substantivos faz-se primitivamente segundo as categorias do animado e do inanimado. O Bestiário, portanto, parece solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual. (FERREIRA, 2005, p. 120)

Ao colocar que o animal “apresenta-se como abstrato espontâneo” e referir-se à sua presença na “mentalidade primitiva”, a autora entra na questão da presença da metáfora animal no mito. Como Ferreira analisou, a antropologia, ao ocupar-se do momento em que o ser humano deixou de perceber-se como animal, e deixou de fazer parte da natureza, exclusivamente, para tornar-se parte de uma cultura, levou consigo a metáfora animal, como herança da sua mentalidade primitiva. Por isso, a autora afirma que o bestiário¹²⁶ está

126 Cabe notar que a autora faz um breve levantamento do Bestiário das obras de Clarice Lispector e Osman Lins no artigo. Segundo a autora, com relação aos personagens de Clarice:

“Assim, são frequentes as visitas de seus personagens ao Jardim Zoológico, não para olhar os animais, mas quase sempre para se descobrirem sendo “olhados” por eles. Contrariando a ideologia que transforma o homem no único observador, os animais de Clarice sondam

consolidado tanto na mentalidade coletiva quanto na fantasia individual.

Ao citar os surrealistas, a autora afirma que o método de criação do grupo consiste na abolição das fronteiras entre diferentes reinos. Ela postula Lautréamont e Kafka como precursores dessa postura e afirma que esse leitmotiv invade a poesia:

Mas a analogia mais próxima do Bestiário osmaniano parece ser o Bestiário dos surrealistas, descrito por Claude Maillard-Chary, que estuda os modos e os processos pelos quais o movimento surrealista inaugura uma nova disposição em relação à natureza, que consiste fundamentalmente na abolição das fronteiras convencionais entre seus

agudamente os humanos, revelando-os. Essa revelação, ou “desmascaramento” não se dá, como nos demais casos, pelo estabelecimento de relações de semelhança, seja na aparência física, seja no comportamento, entre o animal e o humano, mas pela ênfase na diferença básica entre as espécies, que é a linguagem. Clarice não usa máscaras animais para denunciar os homens. Ela usa o olhar, a falta de uma linguagem comum e o silêncio do animal, que garantem sua distância, sua diferença, sua exclusão do homem e em relação ao homem, para questionar radicalmente todos os discursos humanos construídos sobre eles. (FERREIRA, 2005, p. 130)

Com relação aos personagens de Osman Lins a autora afirma que: “Um outro escritor que aborda com grande originalidade em seus romances essa questão praticamente intocada pela crítica é o pernambucano Osman Lins. Em três de suas obras, *Nove*, *novena*, *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, ele elabora um extenso e minucioso Bestiário, no qual descreve animais verdadeiros e imaginários, e convoca a participação de seres mitológicos, fabulares e alegóricos para ornamentar os enredos de suas histórias de questionamento do poder político e do *establishment* social. A organização do Bestiário osmaniano está sendo alvo de uma pesquisa que coordeno presentemente na Universidade Federal de Pernambuco, na qual discuto alguns dos tópicos aqui considerados, e reúno, com a ajuda de alunos de Iniciação Científica, material para uma publicação específica, à semelhança do Livro dos seres imaginários, que descreve o Bestiário de Jorge Luis Borges, e do Bestiário de Julio Cortázar.” (FERREIRA, 2005, p. 131)

diversos reinos. Depois dos acasalamentos monstruosos realizados por Lautréamont nos *Cantos de Maldoror* e mais tarde, das metamorfoses vividas por Gregor Samsa, que se transforma num inseto na novela *A metamorfose*, de Kafka – um leitmotiv invade a poesia e a pintura: a ideia de que o animal habita o homem. A partir daí, a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno.

A questão, de que o animal habita o homem (e vice-versa), também se relaciona com o “Axolote”, de Cortázar, assim como se relaciona com os híbridos e monstros do repertório de Magritte, como veremos adiante.

5.1 O BESTIÁRIO SURREALISTA

O bestiário é um tema que foi tratado pelos surrealistas com intensidade. Pode servir como exemplo disso a revista *Minotauro*, associada ao grupo surrealista, publicada entre 1933 e 1939, com contribuições de André Breton, Paul Éluard, Salvador Dali e Tristan Tzara, entre muitos outros.

O próprio Breton referiu-se ao bestiário no Manifesto Surrealista:

Ao lado deles [os surrealistas] tendem a animar à vida simbólica quaisquer animais - como em todo o Apocalipse - escolhidos entre aqueles que parecem poder afetar a sensibilidade moderna, embora a sua interpretação hieroglífica resida, até hoje, nos mais reservados. André Breton. *Cometa surreal* (1947). (CHARY, 1994, p. V)¹²⁷

127 A côté d'eux [les surréalistes] tendent à s'animer de vie symbolique quelques animaux — comme dans toutes les Apocalypses — choisis parmi ceux qui paraissent pouvoir affecter la sensibilité moderne, bien que leur interprétation hiéroglyphique demeure, Jusqu'à ce Jour, des plus réservées. André BRETON. *Comète surréaliste* (1947). (CHARY, 1994, p. V)

Um autor que se dedicou a analisar a questão do bestiário no surrealismo foi Claude Chary. No livro *Le bestiaire des surréalistes*¹²⁸, publicado em 1994, ele analisou a maneira como foi formado esse reino monstruoso:

Contra a rotulagem dos naturalistas, contra as pranchas soníferas dos tratados de zoologia e botânica antigos e atuais, que visam o reconhecimento e a afirmação de uma perspectiva deprimente de um mundo finito e determinado, os surrealistas têm apelado repetidamente para uma nova abordagem do vivo, para novos métodos de investigação e de classificação, a integração para a determinação das espécies e a formação de grupos, não segundo as características visíveis da morfologia e comportamento, mas das relações da fauna com a flora, dos minerais e das espécies aliadas e parasitas que constituem cada biótipo. Ao mesmo tempo, dadas as possibilidades de intervenção do homem primitivo, o estado imperialista do homem moderno, surgido a partir do Iluminismo, ao mesmo tempo foco da Criação e consagrados pela excelência na manipulação das antiphrases, lhes parece um empobrecimento inaceitável. A resposta sintética para a dupla somatória prometeana de Marx e Rimbaud: "Mudar o mundo, mudar a vida" passa por eles pela fusão de tais linhagens! (CHARY, 1994, p. 2)¹²⁹

128 CHARY, Claude Mailard-, *Le bestiaire des surréalistes*, Tese de doutorado, Sorbonne Nouvelle, 1994

129 Contre l'étiquetage des naturalistes, contre les planches somnifères des traités de zoologie et de botanique anciens et actuels visant à accréditer la perspective déprimante d'un monde fini et balisé, les surréalistes n'ont cessé de réclamer une nouvelle approche du vivant, de nouvelles méthodes d'investigation et de classement, l'intégration pour le repérage des espèces et la formation des groupes, non seulement des caractères visibles de la morphologie et des mœurs, mais des relations de la faune avec la flore, les minéraux et les espèces alliées ou parasites constituant chaque biotope. Dans le même temps, compte tenu des possibilités d'intervention de l'homme primitif, le statut impérialiste de

Chary compara a atitude dos surrealistas, de forjar novas criaturas a partir da mistura de criaturas existentes, à atitude de Prometeu ao roubar o fogo dos deuses e entregá-lo aos homens. Para ele, os surrealistas se apropriam da centelha divina ao tomarem para si o dom da criação, que lhes permite expandir e mudar o mundo finito e determinado dos naturalistas.

O autor prossegue sua análise afirmando que “Gravadas nas inscrições simétricas da imagem e do texto, o bestiário sobrenatural dos surrealistas se impõe como um alargamento indispensável do seu bestiário natural, reunido em torno dos “grandes indesejáveis” da zoologia.”¹³⁰ Nesse ponto, é possível estabelecer uma ligação entre o bestiário e o axolote, animal, que despertou a curiosidade de tantos viajantes e inspirou tantos autores, pode ser enquadrado como um dos “grandes indesejáveis” da zoologia pela sua neotenia. Chary afirma, no mesmo trecho, ainda se referindo aos surrealistas, que “Bem longe de permanecer na contemplação das “falhas” da natureza, sua teratologia se coloca entre os dois polos de uma polimelia espectral alternando o “híbrido externo” de um Hieronymus Bosch e o “retorno do híbrido” de um Leonardo da Vinci.”

Chary estabelece, dessa forma, a noção de que a criação de monstros híbridos atravessa diversas épocas e culturas e afirma, também, que para um grupo que desejava criar sem os grilhões da moral e da razão, os surrealistas criaram poucos monstros:

l'homme moderne issu des Lumières, tout à la fois point de mire de la Création et voué par excellence aux manipulations de l'antiphy-sis, leur semble un appauvrissement inacceptable. La réponse synthétique à la double sommation prométhéenne de Marx et de Rimbaud : “Changer le monde, changer la vie” passe pour eux par la refonte de pareilles ascendances! (CHARY, 1994, p. 2)

130 Grayé dans les inscriptions jumelées de l'image et du texte, le bestiaire sur-naturel des surréalistes s'impose comme un élargissement indispensable de leur bestiaire naturel, massé autour des “grands indésirables” de la zoologie.

Bien loin de s'immobiliser dans une contemplation des “échecs” de la nature, leur tératologie se meut entre les deux pôles d'une polymélie spectrale faisant alterner 1—hybride externe” d'un Jérôme Bosch et 1— hybride rentré” d'un Léonard de Vinci. (CHARY, 1994, p. 177)

"A flora e a fauna do Surrealismo são obscuras", disse André Breton no Manifesto Surrealista. Mas não inconfessáveis, se o discurso surreal é, como esperava seu primeiro e principal teórico, livre de qualquer interferência da razão, estética ou moral. Para verificar, seria necessário ter a coragem de ler com muito cuidado, de caneta em punho, por assim dizer, a maioria dos trabalhos surrealistas em continuidade, formando um corpus de quase quinze mil páginas. O primeiro passo seria uma contagem cuidadosa. Isso demonstra que o bestiário surrealista é muito menos numeroso do que seria de esperar. "O sono da razão produz monstros", escreveu Goya na parte inferior de suas gravuras mais obscuras. Veja! Ou os surrealistas, em sua ambição de abraçar o mundo inteiro, consciente e inconsciente, não colocaram sua razão para dormir: ou esta última produz poucos animais monstruosos em comparação com os seres fantásticos acumulados pelas diferentes culturas ao longo dos séculos. (CHARY, 1994, p. VII)¹³¹

131 «La faune et la flore du surréalisme sont inavouables » déclare André Breton dans le Manifeste du surréalisme. Mais pas inavoués, si le discours surréaliste est bien, comme l'espérait son premier et principal théoricien, libéré de toute entrave de la raison, de l'esthétique ou de la morale. Pour le vérifier, il fallait avoir le courage de lire très attentivement, la plume à la main, si je puis dire, la plupart des oeuvres surréalistes dans leur continuité, formant un corpus de près de quinze mille pages. La première étape consistait en un dénombrement minutieux. Celui-ci démontre que le bestiaire surréaliste est beaucoup moins nombreux qu'on ne s'y attendrait. « Le sommeil de la raison engendre les monstres », écrivait Goya au bas de ses gravures les plus sombres. Voire ! Ou bien les surréalistes, dans leur ambition d'embrasser la totalité du monde, conscient et inconscient, n'ont pas mis leur raison en sommeil : ou bien ce dernier produit-il peu d'animaux monstrueux, par rapport à l'ensemble des êtres fantastiques accumulés par nos différentes cultures au cours des siècles. (CHARY, 1994, p. VII)

A questão para a qual Chary chama a atenção não é a quantidade de monstros criados pelo movimento Surrealista, mas a atenção que os integrantes do grupo chamaram para esses monstros.

6 AXOLOTL

“Existe en México un animal acuático similar a un renacuajo gordo con branquias y una aleta dorsal, el ajolote”¹³². Essa é descrição de Jean Chaline do axolote. No texto intitulado "Una curiosa salamandra". O axolote é uma das criaturas mais emblemáticas do "bestiário" da obra de Cortázar. É um animal intermediário: adaptou-se à forma larval, de maneira que nunca evolui para o que seria sua forma adulta. Há séculos ele causa admiração e espanto por sua aparência única. Ele foi descrito e desenhado por exploradores e viajantes que buscavam não apenas fazer um registro, mas encontrar uma forma de definir esse animal intrigante. Essas tentativas levaram a paradoxos como "peixe quadrúpede" e "girino gordo, com brânquias e uma barbatana dorsal", como descreve Chaline.

No livro *La cosecha del agua en la cuenca de México* (ROJAS, 1998), no qual a autora apresenta espécies de peixes e aves, há um breve resumo sobre a história do axolote:

Como Orosco e Berra assinalou há mais de um século, o axolote "mereceu a honra de ser descrito, tanto por nacionais como por estrangeiros" (1864: 150). O fizeram Sahagún e Hernández, além de Clavijero, Alzate, Humboldt, Bonpland e Dumeril Cuvier, entre outros. A raridade desses animais, a sua pouca semelhança com outros conhecidos levantou questões entre os naturalistas desde o século XVI, pois ele não se encaixava nas classificações existentes: peixe ou réptil, larva ou adulto? Ao Dr. Hernandez pareceu "uma espécie de peixe lacustre coberto com pele macia e quatro patas como as de um lagarto" (1959, II: 390). O Frade Vetancourt descreve-o como um peixe com dedos como os de sapo, e formato de bagre (1971 P.I.T. 2, cap. XII, p. 65).

O axolote, branco ou preto, agora se sabe, é uma larva de salamandra caracterizada por

132 CHALINE, Jean. *Del simio al hombre*. Tradução Alfredo Iglesias Diéguez. Madri: Akal Ediciones. 1997, p. 99

atingir a maturidade sexual na fase larval; fenômeno chamado neotenia (juventude perpétua) e que não é exclusivo do axolote, mas de algumas outras espécies, particularmente anfíbios (Moreno, 1969: 160). (RABIELA, 1998, p. 79, tradução minha)¹³³

Rabiela¹³⁴ relata uma série de autores que desde o século XIV fizeram descrições do axolote e cita a do doutor Hernández: “uma espécie de peixe lacustre coberto de pele macia e com quatro patas como a lagartixa”, e a do frade Vetancourt, que descreve o axolote como um peixe com dedos de rã e forma de bagre. Nessas descrições, viajantes, cientistas e naturalistas, que observaram exemplares do axolote, o descreveram como resultado de uma metamorfose. Como um híbrido, uma mistura de espécies, que o axolote foi notadamente descrito. Rabiela cita outras informações acerca da singular espécie:

Nos lagos da Cuenca, em especial na do México, existiam tanto axolotes como salamandras, das quais se reconheciam as espécies listadas acima *A. lacustris* e *A. trigrinum* são descritas como exemplares

133 Texto original: “Como Orosco y Berra lo señaló hace ya más de un siglo, el ajolote "ha merecido la honra de ser descrito, así por nacionales como por extranjeros" (1864:150). Lo consignan por supuesto Sahagún y Hernández, además de Clavijero, Alzate, Humboldt, Bompland, Cuvier y Dumeril, entre otros. La rareza de estos animales, su poco parecido con otros conocidos planteó interrogantes a los naturalistas, desde el siglo XVI pues no encajaba en las clasificaciones existentes: ¿pes o reptil?, ¿larva o adulto? Al doctor Hernández le pareció "una especie de pez lacustre cubierto de piel blanda y con cuatro patas como de lagartija" (1959, II:390). El fraile Vetancourt lo describe como un pez con dedos como los de la rana, con forma de bagrecillo (1971, P.I.T. 2, cap. XII, p. 65).

El ajolote, blanco o negro, ahora se sabe, es una larva de salamandra que se caracteriza por alcanzar su madurez sexual en estado larvario; fenómeno llamado neotenia (perpetua juventud) y que no es exclusivo del ajolote, sino de algunas otras especies, particularmente anfíbios (Moreno 1969:160).” (RABIELA, 1998, p. 79;

134 RABIELA, Teresa Rojas. *La cosecha del agua en la cuenca de México*. México: Ciesas, 1998. 128p.

encontrados em locais próximos da cidade do México, a segunda foi estudada pelo pintor José María Velasco, na hoje seca lagoa de Santa Isabel, perto de Zacatenco, em 1879 (Memory DF, III: 139). A descrição de Sahagún diz:

Há algumas pequenas criaturas na água que são chamados axolotl, (que) têm pés e mãos como lagartixas, e têm a cauda como a da enguia e o corpo também, têm a boca muito larga e barba no pescoço. É muito bom para comer, é alimento dos senhores” (1975: .. 647, desenho no códice florentino, lib 11 f 68R) (Figura 57).

O axolotl, como indicado acima, foi comida dos senhores, de excelente sabor e qualidade, cuja carne branca, uma vez despojada da pele, vísceras e patas, foi tida como saudável, "ainda que cause luxúria" de acordo com Frade Vetancourt (1971, PI, T. 2, cap. XII, p. 65), que acrescenta: "dase a los niños éticos y se ha visto que sanan fácilmente (Ib.). (tradução minha)¹³⁵

135 Texto original: “En los lagos de la Cuenca, y en especial en el de México, existían tanto ajolotes como salamandras, de las que se reconocían las especies arriba anotadas. A. lacustris y A. trigrinum se describen de ejemplares encontrados en localidades cercanas a la ciudad de México, la segunda estudiada por el pintor José María velasco, en la hoy desecada laguna de Santa Isabel, cercana a Zacatenco, en 1879 (Memoria D.F., III:139). La descripción de Sahagún dice:

Hay unos animalejos en el agua que se llaman axolotl, (que) tienen pies y manos como lagartillas, y tienen la cola como anguila y el cuerpo también, tienen muy ancha la boca y barbas en el pescuezo. Es muy bueno de comer, es comida de los señores (1975:647; dibujo en el Códice Florentino, lib. 11, f. 68r) (Ilustración 57).

El ajolote, como se indica arriba, era alimento de señores, de excelente sabor y calidad, cuya carne blanca, una vez depojado de la piel, las entrañas y las patas, era tenida por sana, "aunque provoca luxuria" según el fraile Vetancourt (1971, P.I, T. 2, cap. XII, p. 65), quien agrega, "dase a los niños éticos y se ha visto que sanan fácilmente" (Ib.)”.

Às descrições anteriores, Rabiela acrescenta a de Sahagún, que diz que o axolote tem pés e mãos de lagartixa, rabo de enguia, uma boca larga e barbas no pescoço e era considerado afrodisíaco. Ela termina a compilação de descrições do axolote trazendo informações a respeito de possíveis propriedades medicinais atribuídas ao animal, que teria sido usado para tratar problemas do fígado¹³⁶ e tosse.

Também há menções ao axolote no livro *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina* na: “Lista de los dibujos echos por Don Josef Guio desde la salida de Acapulco asta la ziudad de Mejico. Primeramente un ajolote espezie de pez cuadrupedo”. (SERRANO, 1982, p. 216)¹³⁷. O desenho a que se refere o texto está disponível online no site *Las Corbetas del Rey - Viaje alrededor del mundo* de Alejandro Malaspina (1789-1794) junto com a seguinte descrição:

Anfíbio peculiar do México, comum nas lagoas do entorno da capital, estudado em detalhe por Antonio Pineda. Na mitologia asteca, a axolote é a representação aquática do deus Xolotl, que lhe dá o nome. Corpo alongado, cabeça grande, boca com pequenos dentes e língua retrátil, e três pares de brânquias caracterizam a morfologia deste animal, símbolo de um país.¹³⁸ (tradução minha)

136 “Los autores la creen provechosa para los éticos, y la recomiendan en las obstrucciones inflamatorias del higado; en nuestras boticas se prepara un jarabe con la parte gelatinosa del animal y yerbas pectorales, usado en las enfermedades del pecho, como pectoral mucilaginoso (1864:150-51)”. “Os autores acreditam que é útil para os éticos, e a recomendam para obstrução inflamatória do fígado; nas nossas boticas se prepara um xarope com a parte gelatinosa do animal e ervas peitorais, utilizadas nas doenças do peito, como peitoral mucilaginoso (1864:150-51)” (tradução minha).

137 SERRANO, Carmen Sotos. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Raycar. 1982. 305 p.

138 Texto original: “Anfíbio peculiar de México, habitual en las lagunas del entorno capitalino, estudiado con detalle por Antonio Pineda. En la mitología azteca, el ajolote es la representación acuática del dios Xólotl, que le da nombre. Cuerpo alargado, cabeza grande, boca con dientes

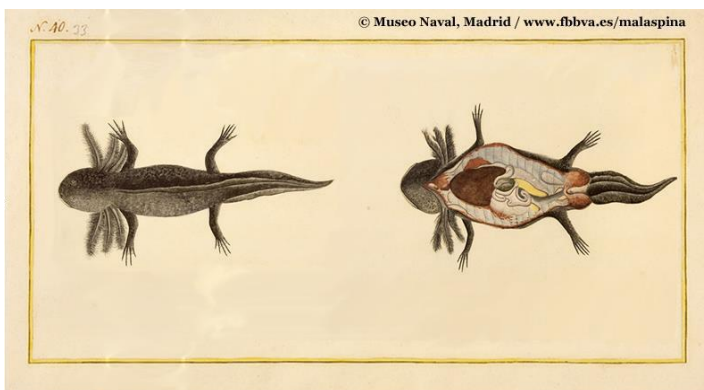


Figura 10: *Ajolote - Las corbertas del rey el viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Fonte: http://fbbva.es/TLFU/microsites/malaspina/MAQUETA__MALASPINA_DEFIN.pdf. Acesso em 15/07/2016

Essa relação do axolote com o deus Xolotl faz com que, desde seu nome, seja um animal relacionado ao mitológico, relação que se intensifica com a quantidade de descrições e imagens que foram feitas sobre ele por viajantes e naturalistas cujos escritos guardam um tom de “descobrimento”, de relato sobre uma viagem a uma terra até então selvagem, intocada.

Esses relatos sobre o axolote, escritos por pessoas que estavam entre as primeiras de uma determinada época a terem contato com ele, que foram as primeiras a “descobri-lo”, se aproximam porque se apropriam de partes de diferentes animais para explicar um único ser. Com isso, elas se relacionam com a forma de descrever utilizada nos bestiários para explicar seres como o minotauro, a sereia ou o grifo. A descrição do grifo, por exemplo, é: animal com cabeça e asas de águia e corpo de leão.

Descrições como essa, do grifo, não são exclusividade apenas de seres mitológicos. Esse tipo de descrição costumava

diminutos y lengua retráctil, y tres pares de branquias caracterizan la morfología de este animal, símbolo de un país”.

acompanhar as ilustrações de leões e elefantes¹³⁹, de pedras preciosas e de plantas, em almanaques da Idade Média denominados bestiários.

139 “Elephants live for three hundred years. If an elephant wants to father sons, it goes to the East, near Paradise; there the tree called mandragora, the mandrake, grows. The elephant goes to it with his mate, who first takes fruit from the tree and gives it to her male. And she seduces him until he eats it; then she conceives at once in her womb. When the time comes for her to give birth, she goes out into a pool, until the water comes up to her udders. The male guards her while she is in labour, because elephants have an enemy - the dragon. If the elephant finds a snake, it kills it, trampling it until it is dead. The elephant strikes fear into bulls, yet fears the mouse. The elephant has this characteristic: if it falls down, it cannot rise. But it falls when it leans on a tree in order to sleep, for it has no joints in its knees. A hunter cuts part of the way through the tree, so that when the elephant leans against it, elephant and tree will fall together. As the elephant falls, it trumpets loudly; at once a big elephant goes to it but cannot lift it. Then they both trumpet and twelve elephants come, but they cannot lift the one who has fallen. Then they all trumpet, and immediately a little elephant comes and puts its trunk under the big one and lifts it up. The little elephant has this characteristic, that when some of its hair and bones have been burnt, nothing evil approaches, not even a dragon. The big elephant and its mate represent Adam and Eve. For when they were in the flesh pleasing to God, before their sin, they did not know how to mate and had no understanding.”

“Os elefantes vivem trezentos anos. Se um elefante quiser ter filhos, ele vai para o Oriente, perto do Paraíso, lá a árvore chamada mandrágora cresce. O elefante vai com seu companheiro, que primeiro tira o fruto da árvore e o para o macho. O elefante o seduz até que ele o coma, então ela concebe imediatamente no seu ventre. Quando chegar a hora de ela dar à luz, ela procura uma área alagada, até que a água chegue ao seu quadril. O macho a protege enquanto ela está em trabalho de parto porque os elefantes têm um inimigo - o dragão. Se o elefante encontrar uma cobra, ela a mata, pisoteando-a até morrer. O elefante coloca medo em touros, mas teme o rato. O elefante tem essa característica: se cair, não consegue levantar. Mas ele cai quando se inclina em uma árvore para dormir, pois não tem articulações nos joelhos. O caçador faz talhos no tronco da árvore, de modo que, quando o elefante se inclina contra ela, elefante e árvore cairão juntos. Quando o elefante cai, faz um grande



Figura 11 – *Macacos* - Bestiário de Aberdeen. Fonte:
<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/comment/12vapes.hti>
 Acesso em 15/07/2016

Podemos observar isso no Bestiário de Aberdeen, por exemplo. O bestiário foi digitalizado pela Universidade da cidade de Aberdeen. Entre as muitas descrições que misturam características reais e ficcionais estão a do elefante, do tigre e a de pedras preciosas¹⁴⁰.

estrondo; de repente, um grande elefante vai até lá, mas não consegue levá-lo. Então os dois caem e doze elefantes vêm, mas eles não podem levantar os que caíram. Então todos caem e, imediatamente, um elefante pequeno vem e coloca sua tromba sob o elefante grande e levanta-o. O pequeno elefante tem essa característica, que quando alguns de seus cabelos e ossos são queimados, nada de mal se aproxima, nem mesmo um dragão. O grande elefante e seu companheiro representam Adão e Eva. Pois, quando estavam na carne, agradando a Deus, antes de seu pecado, não sabiam como se acasalar e não tinham entendimento.” Disponível em <<<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/10r.hti>>> Acesso em 05/08/2016. Tradução minha.

140 Original: “5 Topaz is saffron coloured, like amber, but more pleasing and it prevents a pot from boiling over; placed in the mouth of a thirsting man it removes his thirst.

6 Turquoise brings anger and boldness.

7 Sardonyx is tri-coloured; it gives you boldness and brings victory.

8 The toadstone brings you victory in achieving your ends and in war.

As primeiras páginas do Bestiário de Aberdeen narram a criação do mundo e dos animais e sua nomeação por Adão. Depois dessa introdução, que dá ao texto o tom mítico, que narra a criação do mundo, há uma relação de plantas e animais com suas características, como se fosse uma enciclopédia ou um atlas. Entre as ilustrações há macacos (figura 11), pavões (figura 12), ovelhas (figura 13), elefantes (figura 14).



Figura 12 – *Comentário sobre o pavão* - Bestiário de Aberdeen. Acesso em 15/07/2016. Fonte: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/59v.hti>

9 The amethyst brings an omen of wood and water; it is better given than desired.”

Tradução: “5 Topaz tem cor de açafrão, como o âmbar, mas mais agradável e impede uma panela de ferver; colocado na boca de um homem sedento ela remove sua sede.

6 Turquesa traz raiva e ousadia.

7 Sardonyx é tricolor; dá-lhe coragem e traz a vitória.

8 O toadstone traz-lhe a vitória na realização de seus fins e na guerra. 9 A ametista traz um presságio de madeira e água; é melhor dada que desejada.

(Bestiário de Aberdeen, disponível em

<<<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/100v.hti>>>, acesso em 05/08/2016)



Figura 13: Ovelha - Bestiário de Aberdeen. Acesso em 15/07/2016 Fonte:

5<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/comment/21rram.hti>

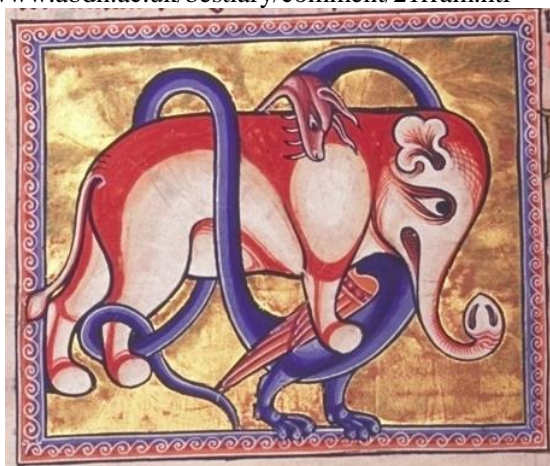


Figura 14: *Elefante* - Bestiário de Aberdeen. Fonte:

<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/comment/65velep.hti>.

Acesso em 15/07/2016

Conforme a descrição do Bestiário de Aberdeen¹⁴¹, o elefante é um animal que vive 300 anos, cujo ritual de acasalamento envolve comer um fruto (o que alude ao pecado original), o maior inimigo do elefante, segundo a narrativa, é o dragão.

6.1 A PANTERA E O AXOLOTE

O axolote é uma espécie de salamandra. No Bestiário de Aberdeen, a descrição da salamandra possui afinidade com o mito asteca que dá nome ao axolote:

Sobre a salamandra

A salamandra é assim chamada porque é à prova de fogo. De todas as criaturas venenosas, ela tem o veneno mais forte. Outras criaturas venenosas matam um de cada vez; ela pode matar muitas criaturas ao mesmo tempo. Se ela rasteja para dentro de uma árvore, envenena todas suas maçãs e mata aqueles que a comerem. Além disso, se ela cai em um poço, a força de seu veneno mata aqueles que beberem a água. Ela resiste ao fogo e é a única criatura capaz de apagar o fogo. Pois ela pode existir em meio às chamas sem dor e sem ser consumida por elas, não apenas porque não se queima mas porque apaga o fogo.¹⁴²

141 Segundo informações do projeto. Disponível em:

<<<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/intro.hti>>> Acesso em 05/08/2016. 142 “Of the salamander

The salamander is so called because it is proof against fire. Of all poisonous creatures, it has the strongest poison. Other poisonous creatures kill one at a time; it can kill several things at the same time. For if it has crawled into a tree, it poisons all the apples and kills those who eat them. In addition, if it falls into a well, the strength of its poison kills those who drink the water. It resists fire and alone among creatures can put fires out. For it can exist in the midst of flames without pain and without being consumed by them, not only because it does not burn but because it puts the fire out.” IBID, disponível em

<<<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/69v.hti>>>, e

A descrição enfatiza, portanto, que a salamandra é capaz de apagar o fogo e resistir às chamas sem sofrer queimaduras. Já o mito asteca que dá nome ao axolote o relaciona com a água, como aquele que pertence à água ou veio dela. Por mais que partam de substâncias opostas em sua descrição, tanto a narrativa asteca quanto o Bestiário de Aberdeen caracterizam a salamandra como um animal que possui semelhanças com a água: o mito por meio de uma comparação; o bestiário pela oposição. Também há uma complementaridade entre ambos: aquele veio da água, e que pertence a ela, pode ser, também, aquele que apaga o fogo.

Essa relação com a água também está presente na origem da palavra axolote, que vem do nahuatl. Segundo o Compêndio da Gramática Nahuatl, feito pela Universidad Nacional Autónoma do México, o nahuatl é uma língua aglutinante, em que raízes e afixos formam novas palavras¹⁴³. Segundo o compêndio, o significado mais comum de “Atl” é água¹⁴⁴, tanto que “Los nahuas antiguos se valían de pinturas para la representación de su lengua. Esas pinturas fueron de tres clases: 1. Pictogramas: La representación directa del objeto generalmente estilizada. Atl - agua : por un chorro de agua”. Já o sufixo otl ou yotl¹⁴⁵ indica uma derivação, por exemplo: tatli significava pai, se

<<<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/70r.hti>>>, acesso em: 05/08/2016

143 “La lengua náhuatl es en alto grado aglutinante, es decir, es una lengua en que se unen dos o más raíces con afijos, o sin ellos, para formar una nueva palabra”. p. 2

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/gramatica/cgn_intro.pdf

144 Letra “A” do compêndio Nahuatl disponível em

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diccionario/diccne_A.pdf

145 O sufixo yotl ou otl não possui uma tradução literal, ele “expresa una cualidad o atributo independientemente del sujeto. Extensión, la nación, los atributos, el estilo del lugar del cual se deriva el nombre”. p. 35 Disponível

em<<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/gramatica/cgn_001.pdf>> Acesos em 05/08/2016

incluímos o sufixo “yotl”, ayotl¹⁴⁶ significa paterno ou paternidade. Tlacuilo significa pintor, Tlacuilocayotl a arte de pintar¹⁴⁷. Portanto axotl significa algo como “aquele que veio da água”.

Sobre a proximidade desse nome com a mitologia asteca, foi feito um levantamento por Ana Carolina Cernicchiaro:

Talvez por essa sua fantasmagoria, ou por seu incrível poder de regeneração, o axolotl pode ser pensado como a forma aquática do deus asteca Xolotl. O próprio nome do animal tem a ver com isso: na língua asteca nahuatl, o sufixo a vem de atl que significa água, portanto, axolotl seria o Xolotl da água. Conforme aponta Roger Bartra, a palavra axolotl tem diferentes traduções, como monstro aquático e gêmeo da água, mas todas fazem referência ao deus Xolotl (1986, pp. 95-98). Por sua vez, Xolotl seria, segundo Angel María Garibay em seu livro *Llave del Náhuatl*, uma antiga divindade cujo nome significa duplo (GARIBAY, 1961, p. 65), enquanto xolo significa criado, pajem ou escravo, mas também pode se tornar, dependendo da combinação, “plegar, arrugar, empeorar uma llaga, hacer tonto o serlo, ser indisciplinado” (MORENO, 1969, p. 170). (CERNICCHIARO, 2013, p. 174148)

Partindo dessa proximidade da origem do nome do animal com a lenda do deus asteca, a autora comenta algumas versões do mito de Xolotl¹⁴⁹, todas relacionadas à questão do

146 Exemplo retirado da página 36 da parte de gramática. Disponível em

<<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/gramatica/cgn_001.pdf>> Acesso em 05/08/2016

147 Apud p. 37.

148 Disponível em: disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/106787/317586.pdf?sequence=1>

149 Para mais informações sobre as versões do mito de Xolotl, ver páginas 175 a 178 da tese, disponível em

duplo, tema que, como se sabe, já foi muito comentado na obra Cortázar.

Uma vez que fala desta relação de vizinhança entre humano e não-humano, desta fluidez das espécies, desta contiguidade entre homem e animal, desta instabilidade de categorias como natureza e cultura, é que podemos ler “Axolotl” como um conto mitológico ou, como já dissemos, perspectivista. Conforme aponta Miriam de Gerónimo, o conto descreve a figura do anel de Moebius, cujo esquema estrutural fica evidente nas duas caras da unidade homem-axolotl, o outro e o mesmo em um processo de metamorfose e transmigração, uma “porosidad virtual”, uma permeabilidade entre dois mundos, onde tudo se desloca (GERÓNIMO, 2004, p. 354), anulando as fronteiras, confundindo os limites, abolindo a separação entre o dentro e o fora. Como a bolsa de Fortunatus de Lewis Carroll, “feita de lenços costurados in the wrong way, de tal forma que sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro” (DELEUZE, 2006, p. 12). Ali “no existe separación de identidades, de tiempos y espacios” (GERÓNIMO, 2004, p. 355), do eu e do outro, da natureza e da cultura, do homem e do axolotl. Nem mesmo o vidro, analisou Néstor Tirri, faz com que “desaparezca el fluido que los une, la consubstanciación del hombre con el animal” (apud WOLFF, 1998, p. 52)³⁸ (CERNICCHIARO, 2013, p. 70)

O sistema aglutinante do Nahuatl, é análogo ao sistema aglutinante (colagem) das obras analisadas nesta dissertação. No conto “Axolote” há referências ao mito asteca do axolote, aos relatos de viajantes que escreveram sobre o axolote. A forma de

atribuir características sobrenaturais ao animal é a mesma utilizada nos bestiários medievais, como o de Aberdeen.

Conforme observado nos capítulos anteriores, essa característica também está presente nas obras de Cortázar e nas de Magritte. Cortázar inclusive analisou essa questão em seus textos teóricos e afirma que o que torna um conto fantástico um excelente texto é a ausência de uma quebra visível entre o real e o fantástico: a transição deve ser suave, imperceptível, de preferência. Essa afirmação de Cortázar não deixa de ser uma paráfrase do ditado grego “a arte está em esconder a arte”¹⁵⁰.

A análise de registros e relatos sobre o axolote realizada nesta dissertação tem como objetivo estabelecer similaridades entre o axolote e a poética de Cortázar. A forma como o autor aborda o assunto demonstra que não lhe são estranhos outras narrativas sobre o axolote. O narrador afirma, por exemplo, logo no começo do conto:

Na biblioteca Sainte-Geneviève, consultei um dicionário e soube que os axolotes são formas larvais, providas de brânquias, de uma espécie de batráquios do gênero amblistoma. Que eram mexicanos, já o sabia por eles mesmos, por seus pequenos rostos rosados astecas e o cartaz no alto do aquário. Li que foram encontrados exemplares na África, capazes de viver em terra durante os períodos de seca, e que continuam sua vida na água ao chegar a estação das chuvas. Encontrei seu nome espanhol, ajolote, a menção de que são comestíveis e que seu azeite se usava (diria que não se usa mais) como o de fígado de bacalhau.¹⁵¹ (CORTÁZAR, 1956, p. 81)

150 Fonte: TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 2000. 904p

151 Original: “En la biblioteca Saint-Geneviève consulté un dictionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblistoma. Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario. Leí que se han encontrado ejemplares en África capaces de vivir en tierra durante los períodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la estación de las lluvias. Encontré

Essa apresentação do axolote demonstra que Cortázar conhecia a relação do axolote com o deus asteca, demonstra que ele conhecia a descrição da espécie com relação à sua classificação taxonômica e suas às características biológicas. Além disso, a descrição de que são comestíveis e de que seu azeite era usado como óleo de fígado de bacalhau se aproxima da exposição de Sahagún, compilada por Teresa Rabiela, que afirmar que o axolote era comida dos senhores e tinha propriedades medicinais.

Além disso, o texto de Cortázar possui claras semelhanças com o poema de Rilke “A pantera”.

A pantera
Rainer Maria Rilke
(Trad. Augusto de Campos)

(No Jardin des Plantes, Paris)

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila para
morrer no coração.

Rilke inicia o poema estabelecendo o Jardin des Plantes, de Paris, como cenário, assim o faz Cortázar no primeiro parágrafo de “Axolote”:

su nombre español, ajolote, la mención de que son comestibles y que su aceite se usaba (se diría que no se usa más) como el de hígado de bacalao.”

Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotes. Ia vê-los no aquário do Jardim das Plantas e ficava horas olhando-os, observando sua imobilidade, seus imperceptíveis movimentos. Agora sou um axolote.¹⁵² (CORTÁZAR, 1956, p. 81)

O autor prossegue o conto estabelecendo relações ainda mais claras com o poema de Rilke no parágrafo seguinte:

O acaso me levou até eles numa manhã de primavera em que Paris abria sua cauda de pavão-real depois de lenta inverno. Desci pelo Bulevar de Port-Royal, tomei St. Marcel e L'Hôpital, vi os verdes entre tanto cinza e me lembrei dos leões. Era amigo dos leões e das panteras, mas nunca entrara no úmido e escuro edifício dos aquários. Deixei minha bicicleta junto às grades e fui ver as tulipas. Os leões estavam feios e tristes e minha pantera dormia. Escolhi os aquários, olhei de esguelha os peixes vulgares, até dar inesperadamente com os axolotes. Fiquei uma hora olhando para eles e saí, incapaz de outra coisa.¹⁵³

O narrador afirma, portanto, que se deparou com os axolotes por acaso, logo depois de ver os leões e a pantera, à qual se refere como “sua pantera”, como se ela já lhe fosse familiar. Considerando a maneira como Cortázar parte de um epílogo, que

152 Original: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl”.

153 “El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavo real después de la lenta invierno. Bajé por el bulevar de Port Royal, tomé St. Marcel y L'Hôpital, vi los verdes entre tanto gris y me acordé de los leones. Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios. Dejé mi bicicleta contra las rejas y fui a ver los tulipanes. Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos, y salí incapaz de otra cosa.”

cita Dante Gabriel Rossetti, e introduz elementos de um texto de Rossetti em uma releitura do mito de Circe, é razoável afirmar que o mesmo processo deu origem a “Axolote”: no texto misturam-se referências ao poema de Rilke, à mitologia acerca do axolote e à Kafka. Na compilação de textos críticos de Cortázar, Saúl Yurkievich¹⁵⁴, afirma que Rilke é uma de suas influências:

O empreendimento romanesco de Cortázar comporta o desaforo do literário, uma literatura fora de si. Para acometer essa tarefa de descarrilhamento se baseia numa premissa - a condição humana não se reduz ao estético -, numa convicção - a linguagem pode enunciar imediata e inteiramente o humano - e num preceito - a literatura tem que se manifestar como o modo verbal de ser do homem. Para desaforar ou desorbitar a escrita, Cortázar propõe procederes diversos: descartar a informação, desqualificada como saber conformado ou conformação convencional; despojar-se de todos os atavismos do homem de letras; tornar-se bárbaro; empregar táticas de ataque contra o literário para reconquistar destrutivamente a autonomia instrumental; exacerbar-se, excentrar-se, exorbitar-se; trocar o estético pelo poético. Cortázar propicia a contaminação poética que caracterizará sua própria novelística, a adoção pelo romance do temperamento e dos modos expressivos próprios da enunciação lírica. Da poesia adota não só o transido, o efusivo ou o visionário, mas também a disposição versífera, a escansão, a prosódia e a rítmica, os efeitos aliterativos, as transferências de sentido, a saturação metafórica. Esse cruzamento ou hibridação genérica produz um tipo especial de narrativa que Cortázar qualifica de poetista (Nerval, Henry James, Rilke, Kafka são para ele exemplos dessa tendência). Marcado pela sedução verbal, pelas conexões insólitas, pelas

154 Poeta e crítico argentino, foi amigo de Cortázar e o responsável pela organização e publicação do primeiro volume da obra crítica de Cortázar.

aparições surpreendentes, o romance do poeta toma distância do saber comum, abandona as situações corriqueiras, se afasta do factível, se rarefaz sugestivamente, torna-se extraterritorial, se converte em catapulta para a alteridade. ¹⁵⁵
(YURKIEVICH, 1947, p. 16)

Como afirma Yurkievich, Rilke é uma das referências de Cortázar ao lado de Kafka, autor de “A metamorfose”. Não por acaso, o passeio do narrador de Cortázar, pelo jardim onde se passa o poema de Rilke, termina em uma metamorfose. Se no poema de Rilke é difícil saber até que ponto o narrador observa a pantera, ou é a pantera, no conto de Cortázar a inversão é completa. O narrador é axolote, assim como Gregor Samsa é inseto. O começo do conto de Cortázar é muito semelhante ao primeiro parágrafo de “A metamorfose”: “Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto.”

O processo de apropriação do axolote por Cortázar é o mesmo, em essência, que foi realizado pelo autor em “Circe”, “Mênades”, “O ídolo das Cíclades” e em muitos outros textos. A “colagem”, no sentido explorado por Max Ernst, consiste em tomar um tema que está relacionado às características do mito, do descobrimento, da origem, de um momento de fundação da civilização, conforme a análise de Nancy, e revisita-lo de maneira que se forma um híbrido: um conto que alude a muitos outros relatos, mas que possui também características inéditas.

O “Axolote” possui afinidade, portanto, com Rilke, com Kafka. O híbrido criado por Cortázar nesse conto encontra sua originalidade na colagem resultante entre um bestiário medieval, um atlas biológico, relatos de viajantes, poesia e prosa tcheca., escrita em alemão. O resultado é um paradoxo desconcertante, assim como o axolote.

Gregor Samsa acorda de sonhos conturbados transformado em inseto. Já em “Axolote”, é muito significativo que o narrador de Cortázar tenha tornado-se axolote depois de observá-los exaustivamente. No texto “Para uma poética”,

155 YURKIEVICH, Saúl “Um encontro do homem com seu reino”. in: *Obra crítica v. 1: teoria do túnel*, 1947, p. 11 - 21

compilado no livro *Valise de cronópio*¹⁵⁶, Cortázar escreveu sobre a importância da metáfora e da imagem para a poética:

A música verbal é um ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem (flecha lançada ao ente que ela nomeia, e que realiza simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e inespacial) se liberta de toda referência significativa para não nomear e não assumir senão a essência de seus objetos. E isto supõe, num trânsito inefável, ser os seus objetos no plano ontológico.

O domínio da analogia fica assim dividido em território poético e território “lógico”. Este compreende toda “correspondência” que possa ser estabelecida mentalmente – a partir de uma apreensão analógica irracional ou racional – enquanto que, no primeiro, as analogias surgem condicionadas, escolhidas, intuídas poeticamente, musicalmente.

Todo poeta parece ter sentido sempre que cantar um objeto (um “tema”) equivale a apropriar-se da essência dele; que só seria possível ir em direção a outra coisa e ingressar nela por via da celebração. O que um conceito conota e denota é, na esfera poética, o que celebra e explica liricamente. Cantar a coisa (Fazei a laranja dançar!), exclama Rilke) é unir-se, no ato poético, a qualidades ontológicas que não são as do homem, qualidades essas que o homem, descobridor maravilhado, anseia atingir e ser na fusão do poema, que o amalgama ao objeto cantado, cedendo-lhe a entidade deste e enriquecendo-o. Porque “o outro” é, na verdade, aquilo que lhe pode dar graus do ser alheios à específica condição humana. (CORTÁZAR 1993, p. 98)

Ao abordar a questão do ponto de vista do autor, que precisa ser capaz de sentir como o outro para ser capaz de criar uma poética, Cortázar cita Rilke. Essa é a segunda citação que o

156 “Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto”.

autor faz a Rilke neste texto. Um pouco antes, ele cita um trecho do “Soneto a orfeu”, tema ao qual, como já foi citado, Cortázar alude no conto “Mênades”.

Ainda em “Para uma poética”, Cortázar cita duas obras de Lévy Brühl (*La mentalidad primitiva e Las funciones mentales en las sociedades inferiores*) e uma de Charles Blondel (*La mentalité primitive*). Ao longo do texto, Cortázar estabelece relações de dependência e importância entre: a imagem como “instrumento encantatório por excelência” (IBID, p. 86); “a noção mágica do mundo” (IBID, p. 88), própria do primitivo; “a semelhança entre o mago e o poeta” (IBID, p. 89), e a necessidade de assumir o ponto de vista do outro para estabelecer uma poética. Todos esses elementos estão presentes em “Axolote”, assim como em “Circe”, “Mênades” e o “O ídolo das Cíclades”.

A aproximação do formato do mito, conforme discutido por Nancy, é uma maneira do autor incorporar sua força, recuperando, de certa forma, a mágica, intrínseca à mentalidade primitiva, e acrescentando a ela tanto elementos opostos: tanto históricos e científicos quanto míticos.

Na epígrafe de “Para uma poética”, Cortázar citou o seguinte trecho de “Gaëtan Picon”, de um texto chamado “Sur Éluard”¹⁵⁷:

E que a poesia deva necessariamente se exprimir pela imagem e a metáfora não se compreende, em profundidade, se a experiência poética puder ser outra coisa que não o sentimento de uma relação privilegiada do homem e do mundo. (IBID, p. 85, tradução minha)

Cortázar afirma que essa “relação privilegiada do homem com o mundo” é o que a experiência poética nos levaria a suspeitar e nos revelaria. “Não pouco privilegiada, na verdade, uma relação que nos permite sentir próximos e conexos

157 Original: “Et que la poésie dût nécessairement s’exprimer par l’image et la métaphore ne se comprendrait pas si, em profondeur, l’expérience poétique pouvait être autre chose que le sentiment d’une relation privilégiée de l’homme et du monde.”

elementos que a ciência considera isolados e heterogêneos; sentir por exemplo, que beleza = encontro fortuito de um guarda-chuva e uma máquina de costura (Lautréamont). (IBID, p. 86).

Cortázar cita novamente Paul Éluard na página 97: “Mas agora que o bruxo matabêlê e Paul Éluard estão separados por toda a extensão da cultura”. O autor usa o nome de Éluard numa metonímia: Eluard substitui o termo “poeta”. Éluard, como se sabe, foi amigo de Magritte e escreveu muitos textos sobre o pintor belga. O mistério ao qual Cortázar alude por diversas vezes ao longo deste texto, é, provavelmente, o termo mais utilizado por Magritte em entrevistas e nos textos que ele escreveu e que foram publicados em *Écrits complets* (1979).

A relação entre o mistério, a mitologia e a representação, que une Cortázar e é explorada, por exemplo, por Bataille, Didi-Huberman e Rancière. Em *Inconsciente Estético*, Rancière, afirma que a ordem da representação significa essencialmente duas coisas:

Em primeiro lugar, uma determinada ordem das relações entre o dizível e o visível. Nessa ordem, a palavra tem como essência o fazer ver. Mas o faz segundo o regime de dupla retenção. Por um lado, a função da manifestação visível retém o poder da palavra. Esta manifesta sentimentos e vontades, em vez de falar por si mesma, como a palavra de Tirésias - assim como a de Ésquilo ou a de Sófocles -, sob a forma de oráculo ou de enigma. Por outro lado, ela retém a potência do próprio visível. A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras, o horror dos olhos furados. (RANCIÈRE, 2001, p. 22).

O que Rancière descreve nesse trecho é o jogo (tema também muito explorado com relação à poética de Cortázar), que se estabelece entre ler e ver, entre o tangível e o inalcançável. O mesmo tema foi abordado por Didi-Huberman em *O que vemos, o*

que nos olha ao analisar a frase de Ulisses, de James Joyce: shut your eyes and see (feche os olhos e veja, em tradução literal). Para Didi-Huberman, essa afirmação remete ao fato de que há invasão não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível, que está incrustado nele (HUBERMAN, 1998, p. 31).

A passagem joyceana sobre a inelutável modalidade do visível terá portanto oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida em que põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. (IBID, p. 33)

Ou seja, enquanto Rancière se refere ao jogo entre o dizível e o visível, e ao fato de que a essência da palavra é fazer ver, Huberman afirma que ver não é necessariamente olhar, mas entrar em contato com um plano ótico que nos faz ver. Esse plano ótico exterior ecoa no interior, levando a outras leituras. No caso de Cortázar e de Magritte, há vazios no plano ótico que convidam o leitor a preenchê-lo, exercendo um papel de leitor participativo.

7 À GUIA DE CONCLUSÃO

No conto “Axolote” acontece uma metamorfose, assim como acontece nos quadros de Magritte. É possível afirmar isso tanto para os quadros já citados do pintor (como *Le mal du pays*, *La bataille de l’Argonne*, *La flèche de Zenon* e *L’invention collective*, quanto para a imensa maioria, senão todos os quadros de Magritte. Em *Le mal du pays*, como explorado em capítulo anterior, tanto o homem alado, quanto o leão e a paisagem na qual eles se encontram são criaturas híbridas, gatilhos para diversas alusões. A repetição desse mecanismo nas obras de Magritte deixa claro que isso não é acidental. Pelo contrário, muitos de seus quadros problematizam questões como a representação, a autoria e a citação, como vimos anteriormente.

O híbrido, a montagem, é uma forma de evocar o que não está à mostra: a origem do rastro, a outra metade da sereia. Essas imagens são uma presença-ausência, como definiu Blanchot. Essa presença-ausência também é o caso do axolote. No final do conto, o narrador é o axolote, mas é um homem. Ele não é apenas um nem outro, é a presença-ausência dos dois. Ao falar sobre Proust, Blanchot afirma que:

(...) a própria essência da literatura que ele tocou, experimentou em estado puro, sentindo a transformação do tempo num espaço imaginário (espaço próprio das imagens), naquela ausência móvel, sem acontecimentos que a dissimulem, sem presença que a obstrua, naquele vazio sempre em devir: o longe e a distância que constituem o meio e o princípio das metamorfoses e do que Proust chama de metáforas, ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem. Sim, nesse tempo tudo se toma imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto, mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no

entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias. (BLANCHOT, 2005, p. 19)

Essa presença-ausência é uma constante nas obras de Cortázar e Magritte.

"A leitura das imagens é uma história de fantasmas para adultos", afirma Didi-Huberman. Nesse sentido, a atitude genealógica e arqueológica, que revela sintomas, sobrevivências, a ampliação do detalhe para análise do viés da montagem, foi o sistema operacional desta dissertação. Por meio dessa atitude, que ampliou os detalhes dos contos "Circe" e "Axolote" e dos quadros *Le mal du pays* e *L'invention collective*, entre outros, foram analisadas possíveis influências comuns de Cortázar e Magritte, que ressoam nessas obras, e as citações de Cortázar sobre Magritte.

Nessa busca por pontos de conexão, foi encontrado um texto teórico e um conto de Cortázar que citam Magritte. Também foram encontrados pontos de contato entre a temática explorada por ambos em diversas ocasiões: é possível ler "Circe" e *L'invention collective* por meio da sereia. É possível ler "Axolote" e *Le mal du pays* por meio da questão do monstruoso e metamorfose. É possível ler "Circe" e *Le mal du pays* pelas relações que estabelecem com mitos, e assim por diante.

Como foi pontuado ao longo da dissertação, esses pontos de contato giram em torno do Surrealismo, da colagem, do monstruoso, da metamorfose e do mito. O resultado dessa atitude acumuladora e combinatória por parte dos autores é exatamente a multiplicidade dos pontos de abertura: uma imagem toca um texto, que toca um mito, que toca uma teoria, que lembra uma história que foi contada desde o início de tempos imemoriais. Retalho, peça, resto, isso que serve à criação e que alude à intertextualidade. Isso que levou Foucault a se referir às obras da modernidade como um fenômeno de biblioteca (**ver página 25**).

A relação entre a representação e a palavra é essencial para a análise de Cortázar e de Magritte. Cortázar afirma que a imagem é importante para a sua criação literária e reflete sobre a questão em diversos textos críticos, compilados em livros como *La vuelta al día en ochenta mundas*, *El último round*, *Valise de cronópio* e também em no três volumes compilados sob o título

Obra crítica, conforme pudemos observar ao longo desta dissertação. Magritte utiliza palavras em seus quadros e estabelece relações entre suas obras e a literatura, filosofia e psicologia por meio de seus poéticos títulos.

Essa relação entre as palavras e as imagens foi abordada profundamente por Foucault em *As palavras e as coisas*, assim como em outras obras como *Isto não é um cachimbo*, livro que analisa as diferentes versões de *La Trahison des images*, e foi resultado de uma troca de cartas entre Foucault e Magritte.

Em uma das ocasiões em que se debruça sobre a relação entre palavra e imagem, no prefácio de *As palavras e as coisas*, Foucault relata sua experiência como leitor de Borges e afirma que:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento (...) abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam as superfícies **ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres**, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro".
(FOUCAULT, 2007, p. IX – grifo do autor).

Foucault cita o conto “O idioma analítico de John Wilkins”¹⁵⁸, em que a organização dos animais em uma enciclopédia chinesa chamada Empório celestial de conhecimentos benévolos¹⁵⁹ usa classificações como: (a)

158 BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições* (1952). São Paulo: Companhia das Letras, [2007]. 223 p.

159 Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (e) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.
(BORGES, 2007)

pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães vira-latas, (h) os que estão incluídos nesta classificação, (i) os que se agitam feito loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, (l) et cetera, (m) os que acabaram de quebrar o vaso, (n) os que de longe parecem moscas. Para Foucault, o deslumbramento dessa taxonomia é que de súbito nos é indicado o encanto exótico de um outro pensamento quando nos deparamos com o limite do nosso pensamento¹⁶⁰. Esse limite não está relacionado com a justaposição daquilo que existe no mundo com o que tem lugar apenas na imaginação, mas com o uso do sistema alfabético como sistema de organização dessas categorias:

Ali, a monstruosidade não altera nenhum corpo real, em nada modifica o bestiário da imaginação; não se esconde na profundidade de algum poder estranho. Sequer estaria presente em alguma parte dessa classificação, se não se esgueirasse em todo o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros. Não são os animais “fabulosos” que são impossíveis, pois que são designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos cães em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas. O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga todas as outras cada uma dessas categorias. (FOUCAULT, 2007, p. X).

Em seguida, Foucault afirma que o único lugar em que a enumeração criada por Borges pode ter lugar é no não-lugar da linguagem. Para ele, as heterotopias¹⁶¹ dissecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias e desfazem mitos¹⁶².

160 FOUCAULT, 2007, p. IX

161 Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como ainda mais ilusório todo espaço real, todas as localizações no interior das quais a vida humana é compartimentada. (...) Ou, ao contrário, criam um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem organizado quanto o nosso é desordenado, mal

O prefácio de Foucault se relaciona com a discussão proposta por essa dissertação porque ao relatar sua experiência como leitor de Borges, Foucault não apenas expõe que seu texto também é um fenômeno de biblioteca – como ele mesmo disse sobre o livro de Flaubert –, como também relaciona a desarticulação das categorias do pensamento com a transgressão – característica do Surrealismo.

Se pensarmos no que existe na natureza e no que existe na imaginação como duas partes de um mesmo arquivo¹⁶³, o mecanismo utilizado tanto por Borges quanto por Cortázar e Magritte é o de promover uma reorganização, um embaralhamento sutil no arquivo de maneira que algumas peças fiquem deslocadas de sua classificação. O resultado é um bestiário como os da Idade Média, em que animais mitológicos, como o unicórnio, eram descritos da mesma maneira que uma vaca ou cavalo. Retirados do arquivo daquilo que fazia parte da mitologia ou da imaginação, passavam a receber o mesmo tratamento do que aquilo que existe na natureza. Cortázar utiliza o mesmo mecanismo nos contos de Bestiário e em muitos de seus escritos. O leitor começa a ler e todas as partes do arquivo estão em seus devidos lugares, até que não estão mais. E se uma está fora do lugar, todas podem estar, está quebrada a unidade do arquivo. Se o protagonista de “Carta a uma senhorita em Paris” vomita coelhinhos e a família do conto “Bestiário” vive em sua casa junto com um tigre, é porque essa versão do arquivo com que trabalha Cortázar comporta situações que na versão usual do arquivo, que chamamos realidade, não pertenciam à mesma seção.

Esse deslocamento causa o efeito que Foucault chamou de monstruosidade e que se relaciona com o que Freud denominou Das Unheimlich¹⁶⁴ em artigo publicado em 1919. As

agenciado e embaralhado. FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres* (1967). In: *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994 162 FOUCAULT, 2007, p. XIII

163 O conceito de arquivo é trabalhado por Derrida em *Mal de Arquivo*. DERRIDA, Jacques; FREUD, Sigmund. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001. 130p

164 FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. In: WILLIAMS, Gilda (org.) *The Gothic - Documents of Contemporary art*. London Whitechapel Cambridge, Mass. MIT Press. 2007, p. 168-173

traduções do termo variam, em inglês foi traduzido como *The Uncanny*, que tanto significa aquilo que é estranho e sinistro quanto aquilo que é misterioso, fantástico ou perigoso¹⁶⁵.

Uma tradução de *Heimlich* é secreto, escondido, confidencial; a outra que é citada por Freud no artigo, é aquilo que é familiar, amistoso. A partícula “un” tem o valor de negação, oposição, mas também pode significar um distanciamento. O distante do familiar é o estranho, ou o familiar que à distância não reconhecemos é estranho. A opção de usar a partícula de negação diante de uma palavra que pode significar o escondido, se relaciona com a metáfora do arquivo.

A negação da alteração do arquivo e da estranheza que causa essa reordenação é sempre parte dos contos de Cortázar em *Bestiário* e também tem seu lugar nos quadros de Magritte. Se pensarmos em *Heimlich* como misterioso, talvez a palavra *Unheimlich* possa ser compreendida como aquilo que se afasta do mistério, mas aquilo que se afasta do mistério é um mistério ainda maior, ao invés do seu oposto. No artigo, Freud afirma que *Das Unheimlich*, apesar de nem sempre ter um significado claramente definível, está relacionado com aquilo que provoca medo e entre os efeitos que causam essa sensação ele relaciona a ideia de um duplo, o *Doppelgänger*, em todas suas nuances e manifestações¹⁶⁶, ou seja, um efeito que vai desde pessoas com aparência semelhante, até a transmissão de pensamento entre elas, que passariam a partilhar conhecimento, emoções e experiências.

Essa questão é particularmente importante no contexto desta dissertação já que cada personagem ou imagem analisado nestas páginas possuem características monstruosas, estranhas, no mínimo. A definição de *Doppelgänger* utilizada por Freud é praticamente uma descrição do que se passa com o axolote, no conto homônimo. A cada relação que se estabelece, novas leituras podem ser feitas, novas conversas são tecidas.

Para essas conversas, esta dissertação convidou um poeta (que escrevia em prosa e que amava fotografia) e um pintor (que acreditava que pintar era transmitir ideias e que levava a filosofia e a literatura para seus títulos e telas). Convidamos as sereias de Cortázar e Magritte, que se encontram tanto na relação entre palavra e imagem nas dobras da máquina mitológica quanto nas

165 De acordo com a tradução do dicionário Michaelis

166 IBID, p. 169

ausências mallarmeanas que permeiam suas ruínas e nos valores simbólicos articulados nas suas intertextualidades.

Cortázar afirma, em *Imagem de John Keats*, que Henry Miller deveria estudar este sexo de livros, que esta virilidade de obras que engendram outras, menos de texto a texto que de carne a carne. Em outra ocasião, afirma que:

Se o homem é esse "eco sempre futuro", que via Paul Valéry, o poeta suspeita que presente e futuro são um sistema de vasos comunicantes, e que o nível de um se dará pelo nível do outro. O que Keats assinala agora é a nota terrível desses vasos: a taça do futuro só será preenchida quando a taça do presente for amarga aos lábios que a tocam e, no entanto, esteja cheia para todos, agora e aqui. Não é certo que se escreva para o futuro, nem que a miséria do poeta seja o resgate de sua glória por vir.¹⁶⁷ (CORTÁZAR, 1996, p. 60, tradução minha)

Ao evocar o sistema de vasos comunicantes, Cortázar evoca, novamente, o surrealismo, já que a expressão, como sabemos, foi usada por Breton em um texto de mesmo título. Se a poesia é um centro inexistente, que faz o conteúdo rodar (como afirma Cortázar no mesmo livro¹⁶⁸), ao rodar, a poesia toca o homem em sua sensibilidade, em seu repertório, em sua capacidade de ler, de criar, de contemplar e interagir com o mundo por meio de diferentes estímulos. Levando isso em conta, a conclusão dessa dissertação é, na verdade, um epílogo, a finalização do texto, mas não uma constatação absoluta, como poderia ser uma conclusão.

167 Texto original: Si el hombre es ese "huevo siempre futuro" que veía Paul Valéry, el poeta sospecha que presente y futuro son un sistema de vasos comunicantes, y que el nivel de uno se dará el nivel del otro. Lo que Keats señala ahora es la clave terrible de esos vasos: la copa futura sólo se colmará cuando la copa presente sepa amarga a los labios que la tocan; y sin embargo había sido llenada para ellos, ahora y aquí. No es cierto que se escriba para el futuro, ni que la desdicha del poeta se el rescate de su gloria venidera.

168 IBID p. 73

Como afirma Raul Antelo¹⁶⁹ em “O artista e a máquina mitológica”, levadas à plenitude da sua intensidade, significante e emocional, no plano da estética, seriam os elos que relacionam tecnologia e mágica, logos e intuição, atuando em conjunto na preservação e continuidade da vida humana, ou da cultura, e por meio dela, do humano.

A leitura dessa dissertação permite, de certa forma, localizar algumas dobras da máquina mitológica em atuação, seja por meio da aproximação de Cortázar e Magritte, numa espécie de catalogação dos rastros em suas obras, seja pela relação que se estabelece entre ambos. O que resta desta dissertação, desta experiência de leitura, que abriu tantas portas, é o registro do vestígio de outras experiências, de outras épocas, de outras colagens e montagens, de forma que o sentido do discurso das obras em questão, aqui analisadas, foi modificado à medida que foi transformado pelas intertextualidades que se apresentavam com a leitura da bibliografia.

Se essa dissertação puder ser considerada um elo, na contação dessa história de fantasmas, que segue sendo contada, seu objetivo foi cumprido.

169 ANTELO, Raúl, 2009. “O artista fantasma e a máquina mitológica”. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista-abralic/edicoes/detalhe/?id=15>>, acesso em 17/11/2016

REFERÊNCIAS

- ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*. Cambridge University Press, 1998
- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994. 382 p.
- ANTELO, Raúl, 2009. “O artista fantasma e a máquina mitológica”. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista-abralic/edicoes/detalhe/?id=15>>, acesso em 17/11/2016
- BARTRA, Agustí Roger. *El salvaje en el espejo*, Ediciones Era, México (1992), 1998
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. (1957) Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Bertrand Brasil, 2001
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. 1 ed. 1985. - 3 ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1987.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- “BESTIARIO”. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5431/bestiario>>, Acesso em: 20 de jun de 2015.
- BERNSTOCK, Judith E. *Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth-century Art.*, SIU Press, 1991
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Pérrone-Moysés. Martins Fontes, 2005. 198 p.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições* (1952). São Paulo: Companhia das Letras, [2007]. 223 p.
- _____. *Obras completas*. 2. ed Buenos Aires: Emece, 1999
- _____. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. (1944). São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- BRETON, André. *Antología: 1913-1966*. (1973) Tradução de Tomás Segovia. 12 ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2004. 337p.
- BROWN, Ainsley. *René Magritte and Paul Éluard: An International and Interartistic Dialogue*. Image & Narrative. Vol.VI, issue 3 (13.) The Forgotten Surrealists: Belgian Surrealism Since 1924. Ano 5, nov. 2005
- Disponível em <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/brown.htm>>
- Acesso em: 04/10/2015
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: Histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 360 p.
- CANCLINI, Néstor García. *Cortázar - una antropología poética*. Buenos Aires, Nova Editorial, 1968. 123p.

- CASTILLO, Ana Hernández del. *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. 1981. Purdue University Monograph in Romance Languages, Indiana - Estados Unidos
- CHALINE, Jean. *Del simio al hombre*. Tradução Alfredo Iglesias Diéguez. Madri: Akal Ediciones. 1997, 184 p.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. 996 p.
- COLLECTION. In: Musée Magritte. Disponível em < <http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/index.php?id=15&L=1> > acesso em 20 de jun de 2015.
- CORREAS, Jaime. *Cortázar em Mendoza*. 1. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara: 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. (1951) 15. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. 165 p.
- _____. *Bestiário*. (1951) 2 ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. 141 p.
- _____. *As armas secretas*. (1959). 1. ed. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012.
- _____. *Cuentos completos*. 1. ed. Suma de Letras Argentina, 2004.
- _____. *Final de jogo*. (1956). 1. ed. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.
- _____. *Imagem de John Keats*. Madri: Alfaguara, 1996.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona, Rm editorial: 2010. 214p.
- _____. *Obra crítica I*. (1947). Org. Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004. 152 p.
- _____. *Octaedro*. (1974). Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011. 111 p.
- _____. *Todos os fogos o fogo*. (1966). 7. ed. Tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007. 205 p.
- _____. *Um tal Lucas*. (1979). 7. ed. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014. 192 p.
- _____. *Valise de cronópio*. (1993) Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização: Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 254p.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007. 3 ed. 839 p.
- DALY, Kathleen N., RENGEL, Marian. *Greek and Roman Mythology, A to Z*. (1992). New York: Chelsea House. 3 ed, 2009. 162 p.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro, SP: Perspectiva/EDUSP, 1973.
- DERRIDA, Jacques; FREUD, Sigmund. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1995). Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001. 130p.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34,, 1998. 260p

_____. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____. *L'image survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DONNELLY, Brian. *Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet*. Routledge, New York. 2015

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Pérola de Carvalho, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ESCALLÓN, Byron Vélez. REALES, Liliana (orgs.) *Cortázar 100 anos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1966). 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Des espaces autres* (1967). In: Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994.

_____. MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (2001) Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2009.

FREUD, Sigmund. "The Uncanny" (1919). In: WILLIAMS, Gilda (org.) *The Gothic - Documents of Contemporary art*. London Whitechapel Cambridge, Mass. MIT Press. 2007, p. 168-173.

GERALDINI, Janaina Rodrigues. *As ciências humanas na arqueologia de Michel Foucault*. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 123-139, Abril e Outubro de 2007. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15625/14157>> Acesso em: 24/07/2015

GOYALDE, Patricio Palacios. *"Circe" de Julio Cortázar: una lectura intertextual*. Arrabal, 1998 no. 1 p. 113-118. disponível em <<http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140435/191975>> acesso em 15/12/2105.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Avatar: Entre utopia e heterotopia*. Matrizes Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010 P. 35-49. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/38257/41053>> Acesso em: 24/07/2015

GUERREIRO, Mario; OLIVA, Alberto. *Pré-socráticos: A invenção da filosofia*. Campinas: Papirus, 2000. 227 p.

JEANCOLAS, Claude. *Le regard bleu d'Arthur Rimbaud*. FWS, 2007. 143 p.

JOHNSON, Christopher. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2012.

JORGE, Eduardo. *Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*. Revista Artefilosofia nº 12. 2012.

Disponível em <<

[>>](http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf), acesso em 15/10/2016.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo Brasiliense 1985 96p.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 405 p.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

LÖWY, Michael. CHARY, Claude Maillard, *Le Bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994. In: L'Homme et la société, N. 116, 1995. Les passions de la recherche (II) : L'Allemagne revisitée. pp. 150-151.

MAGALHÃES, Alex Wagner Leal Magalhães. *Entre o belo e o feio: Das Unheimliche como princípio estético em Freud. Psicanálise e Barroco*. Rio de Janeiro, julho de 2014. v.12, n.1: p. 32-48.

Disponível em

<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/23/PeBRev23_04_Wagner.pdf> Acesso em 24/07/2015

MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Org. André Blavier. Paris: Flammarion, 1979. 761 p.

MEURIS, Jacques Meuris. *Magritte*. Köln: Taschen, 1999. 216 p.

NANCY, Jean – Luc. *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena Libros, 2001. 200 p.

NUNES, Mônica Rebeca Ferrari. *A Memória na Mídia: evolução dos memes de afeto*. Ed. Annablume, 2003.166 p.

PAQUET, Marcel. *Rene magritte 1898-1967 - o pensamento tornado visível*. Germany: Benedikt Taschen, 1995. 96 p.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar - uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 175 p.

RABIELA, Teresa Rojas. *La cosecha del agua en la cuenca de México*. México: Ciesas, 1998. 128p.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. (2001) São Paulo: Ed.34, 2009. 79 p.

RODRIGUES, Osvaldino Marra. *Zenão de Eléia, discípulo de Parmênides: um esboço*. Revista Kínesis, Vol. I, nº 02, Outubro-2009, p. 231 - 247.

Disponível em

<<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Artigo16.O.Marra.pdf>> acesso em: 04/10/2015

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Dante Gabriel Rossetti, An anthology*. F. L. Lucas (org., 1933) Cambridge University Press, New York, 2014

- SANTOS, Carolina Junqueira. *A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG.
- SCHULKINS, Rachel. *Keats, Modesty and Masturbation*, Ashgate, Canada, 2014
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005
- SERRANO, Carmen Sotos. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Raycar. 1982. 305 p.
- STANDISH, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. University of South Carolina Press, 2001. 240 p.
- SYLVESTER, David. *Magritte*. Londres: Thames and Hudson, 1992. 352 p.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973, 192 p.
- TOCZYNER, Harry. *René Magritte - signes et images*. Paris: Draeger, 1982. 270 p.
- _____. *Magritte, the true art of painting*. New York: Abradale Press/Abrams, 1985.
- TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 2000. 904p
- VARANDAS, Angélica. *A Idade Média e o bestiário*. Medievalista on line, Lisboa, ano 2, número 2, 2006. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista2/PDF2/bestiario-PDF.pdf>>. Acesso em: 24/07/2015
- VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu: um estudo sobre a poética da expressão*, seguido de tradução e notas. UNESP. Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94143/veiga_peb_me_arafcl.pdf?jsessionid=B82E4ADEC01C8F1AA69C1679A7EDE32D?sequence=1>>, acesso em 15/10/2016.
- VICTORIA, Luiz A. P., *Dicionário básico de mitologia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 159 p
- YURKIÉVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Minotauro, 1997. 289 p.
- WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Martin Warnke (ed.), Berlin 2003, 2nd printing.
- WARLICK, M. E. *Max Ernst and alchemy: a magician in search of myth*. Austin: University of Texas Press. 2001.